
Vauxhall Songs.
Studien zum sozialen Umfeld
und zu den Kompositionen von
Johann Christian Bach und seinen Zeitgenossen

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Fakultät für Philosophie, Kunst-,
Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften
der Universität Regensburg

vorgelegt von
Heike Nasritdinova
aus Betzenstein 2015

Regensburg 2017

Gutachter (Betreuer): Prof. Dr. Wolfgang Horn

Gutachter: Prof. Dr. David Hiley

Inhalt

Vorwort

I. Einleitung	
1. Boyce: Rural Beauty, or Vauxhall Gardens.....	1
2. Song im 18. Jahrhundert.....	4
3. Zielsetzung und Forschungsstand.....	6
II. Umfeld der Vauxhall Songs	
1. Rahmenbedingungen in London im 18. Jahrhundert.....	11
2. Unterhaltung in London im 18. Jahrhundert.....	17
III. Londoner Pleasure Gardens am Beispiel der Vauxhall Gardens.....	31
1. Begriffsbestimmung ‚Pleasure Garden‘.....	31
2. Vauxhall und die Londoner Konkurrenz.....	34
3. Vauxhall im europäischen Vergleich.....	39
4. Zur Entwicklung der Vauxhall Gardens.....	46
5. Unterhaltungsstruktur der Vauxhall Gardens.....	58
6. Musik in den Vauxhall Gardens.....	76
6.1. Musikintegration und -organisation.....	76
6.2. Konzertarten.....	79
6.3. Programmanlage.....	82
6.4. Ausführende Musiker.....	85
6.5. Musik der Vauxhall Gardens im Londoner Musikleben.....	98
IV. Vauxhall Songs – Liedrepertoire der Vauxhall Gardens.....	100
1. Begriffsbestimmung ‚Vauxhall Song‘.....	100
2. Publikationsweise, Verwendung und Rezipienten.....	103
3. Ordnung der Vauxhall Songs.....	117
3.1. Grundlegende Eigenschaften.....	117
3.2. Typisierung.....	120
3.2.1. Inhaltliche Typisierung.....	121
3.2.2. Musikalische Typisierung: Komplexitätslevel.....	132
4. Komponisten.....	135
5. Thomas Augustine Arnes Vauxhall Songs	
5.1. Arnes Vauxhall Songs in seinem Gesamtschaffen.....	149
5.2. Quellenlage.....	151
5.3. Arnes Vauxhall Songs.....	157
5.3.1. Unteres Komplexitätslevel	
5.3.1.1. Philosophy No Remedy for Love, 1745.....	158
5.3.1.2. The Tout-Ensemble, 1746.....	164
5.3.1.3. The Stammering Lover, 1774.....	167
5.3.2. Mittleres Komplexitätslevel	
5.3.2.1. The Kind Inconstant, 1745.....	171
5.3.2.2. Where the Bee Sucks There Lurk I, 1746.....	177
5.3.2.3. To Ease His Heart and Own His Flame / D’amore il dolce foco, 1761... ..	181
5.3.2.4. The Caution, 1774.....	187
5.3.3. Gehobenes Komplexitätslevel: The Trumpet Song, 1774.....	194

5.3.4. Arnes Vauxhall Songs als Basis des Repertoires.....	203
5.4. Arnes Vauxhall Songs im Vergleich.....	209
5.4.1. Young Damon Perceiving Flirtilla im Vergleich mit Ballade und Volkslied...	210
5.4.2. Arnes Masque <i>Comus</i>	218
5.4.2.1. The Wanton God und Nor on Beds of Fading Flow'rs.....	220
5.4.2.2. Ähnlichkeit zwischen Musiktheaterwerken und Vauxhall Songs.....	229
6. John Worgans Vauxhall Songs.....	230
7. Johann Christian Bachs Vauxhall Songs	
7.1. Bachs Vauxhall Songs in seinem Gesamtschaffen.....	252
7.2. Quellenlage.....	258
7.3. Bachs Vauxhall Songs.....	261
7.3.1. Mittleres Komplexitätslevel	
7.3.1.1. Come Colin, Pride of Rural Swains, 1766.....	262
7.3.1.2. In this Shady Blest Retreat, 1767.....	267
7.3.2. Fließender Übergang: Would You a Female Heart Inspire, 1771.....	273
7.3.3. Gehobenes Komplexitätslevel:	
7.3.3.1. Midst Silent Shades and Purling Streams, 1771.....	280
7.3.3.2. See, See the Kind Indulgent Gales, 1777.....	287
7.3.4. Bachs Vauxhall Songs als ein Höhepunkt des Repertoires.....	300
7.4. Italienischer und britischer Einfluss auf Bachs Vauxhall Songs.....	305
7.4.1. Einfluss der italienischen Vokalmusik: See, See the Kind Indulgent Gales als Kontrafaktum.....	305
7.4.2. Einfluss der britischen Vokalmusik: Scotch Song Lochaber.....	318
7.4.3. Bachs Vauxhall Songs innerhalb seines Vokalschaffens.....	327
8. Tommaso Giordanis Vauxhall Songs.....	328
9. James Hooks Vauxhall Songs	
9.1. Hooks Vauxhall Songs in seinem Gesamtschaffen.....	344
9.2. Quellenlage.....	346
9.3. James Hooks Vauxhall Songs.....	349
9.3.1. Unteres Komplexitätslevel	
9.3.1.1. Dorilas and Daphne, <i>A Collection of Favourite Songs</i> , 1767.....	350
9.3.1.2. I'll Be Married to Thee, Add MS 28971/ <i>A Collection of Favorite Songs</i> , 1800.....	355
9.3.1.3. The Tough Wooden Walls of Old England For Ever, Add MS 34007/ <i>A Collection of Favorite Songs</i> , 1804.....	358
9.3.1.4. Teddy's Return, Add Ms 6636, 1814.....	362
9.3.2. Mittleres Komplexitätslevel	
9.3.2.1. Since Sweet Love, <i>A Collection of Songs</i> , 1777.....	367
9.3.2.2. A Bonny Swain, Add MS 28971, 1801.....	373
9.3.2.3. Long Look'd For Is Coming at Last, Add MS 34007/ <i>A Collection of Favorite Songs</i> 1804.....	377
9.3.2.4. Where the Streamlet That's Flowing, Add Ms 6636, 1815 im Vergleich mit The Happy Shepherd, <i>A Collection of Songs</i> , 1767.....	383
9.3.2.5. The Secret, Add Ms 6636, 1819.....	393
9.3.3. Gehobenes Komplexitätslevel	
9.3.3.1. Amphitriton, <i>A Collection of Songs</i> , 1773.....	400

9.3.3.2. When Edward Left His Native Plain, Add MS 28971, 1800.....	417
9.3.3.3. Hark, 'Tis the Lark, Add MS 28971, 1801.....	425
9.3.3.4. Hark the Silver Trumpet Sounds, Add Ms 6638, 1803.....	432
9.4. Formale Vielfalt bei Hooks Vauxhall Songs.....	443
9.4.1. Kantate: <i>As Gay as the Spring</i> , Add Ms 6638, 1781.....	444
9.4.2. Finale	
9.4.2.1. <i>The Triumph of Hygeia</i> , MS Mus 139, 1789.....	456
9.4.2.2. May, Add MS 28971, 1800.....	458
9.5. Hooks Vauxhall Songs als vielseitigste Gruppe des Repertoires.....	464
10. Henry Rowley Bishops Vauxhall Songs.....	473
11. Resümee.....	492
11.1. Bedeutung der Vauxhall Songs.....	492
11.2. Vauxhall Songs innerhalb des europäischen Songrepertoires.....	495
11.3. Boyce: The Adieu to the Spring-Gardens.....	496
Verzeichnisse	
1. Literatur- und Quellenverzeichnisse.....	499
2. Notenverzeichnis.....	515
3. Tabellenverzeichnis.....	516
4. Textverzeichnis.....	518
5. Abbildungsverzeichnis.....	519
Anhang: Tabelle von Thomas Augustine Arnes Nummern in <i>Comus</i>	520
Namensregister.....	521

Vorwort

Über hundert Jahre lang lockten die Konzerte in den Vauxhall Gardens Tausende von Gästen an und einige der berühmtesten Londoner Komponisten wie Johann Christian Bach ließen sich dazu hinreißen, Hunderte von Liedern für die dortigen Musikdarbietungen zu komponieren. Von den Vauxhall Gardens und den Vauxhall Songs ging im 18. und 19. Jahrhundert eine fast magische Anziehungskraft aus. Obwohl sowohl der Garten als auch die darin gespielte Musik ein Stück weit in Vergessenheit geraten sind, strahlt die Thematik Vauxhall – wenn sie einmal gestreift wird – immer noch einen fesselnden Zauber aus.

Ähnlich ist es bei der vorliegenden Studie. An deren Beginn steht nämlich die Auseinandersetzung mit einem kleinen Aspekt des Themenkomplexes Vauxhall, Johann Christian Bachs Vauxhall Songs, was in einer Masterarbeit gemündet hat. Dadurch auf die Musik der Vauxhall Gardens aufmerksam geworden, stellte sich schnell heraus, dass die Thematik der Vauxhall Songs viel Raum für eine umfangreiche Aufarbeitung in Form einer Dissertation bieten. Den Anstoß, sich überhaupt mit Bachs Gartenkompositionen und somit mit der Musik der Vauxhall Gardens zu beschäftigen, gab Prof. Dr. Wolfgang Horn. Von Anfang bis Ende begleitete er mich und meine Arbeit mit großem Vertrauen und Interesse und gab richtungsweisende Impulse durch wertvolle Ratschläge, konstruktive Kritik und detaillierte Korrekturen, wofür ich mich herzlich bedanke. Auch Prof. Dr. David Hiley sei aufrichtig gedankt für alle kleinen und großen Hinweise, die stets postwendende Hilfe und den großen Zeitaufwand für die Erstellung des Zweitgutachtens selbst im Ruhestand. Wichtige Informationen besonders zu den Notenquellen kamen von Prof. Simon McVeigh und sehr aufschlussreich waren Gespräche mit Mitgliedern der British Society for Eighteenth-Century Studies, die vor allem bei der Kontextualisierung von großem Nutzen waren. Besonders hervorzuheben ist zudem die Arbeit von PD Dr. Sebastian Werr, der mit seiner Korrektur im letzten Stadium der Dissertation unschätzbare Hilfe leistete. Unentbehrlich waren darüber hinaus die Ratschläge, Korrekturen und Motivationen von Kommilitonen und Mitgliedern des Instituts für Musikwissenschaft; besonders danken möchte ich Dr. Danette Brink, Anita Fürst und Andrea Zedler.

Der Universitätsbibliothek Regensburg, insbesondere Herrn Christopher M. Dagleish, bin ich sehr verbunden für die äußerst entgegenkommende Beschaffung eines Großteils des Notenmaterials aus England. Weiterhin stellten die Musikabteilungen der British Library, der Bodleian Library und der Cambridge University Library sowie die Mitarbeiter der Lambeth Archives das Quellenmaterial auf unkomplizierte Art und Weise zur Verfügung.

Von ganzem Herzen möchte ich zuletzt meiner Familie für die unschätzbare Hilfe, die unerschütterliche Geduld und die immense Zusprache danken, die sie mir in den letzten Jahren entgegengebracht hat. Sie hat es mir ermöglicht, meine Ziele trotz aller Hindernisse zu verwirklichen. Ihr ist diese Studie als Zeichen meiner Liebe gewidmet.

Die Arbeit wurde im Oktober 2014 an der Fakultät für Philosophie, Kunst-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften der Universität Regensburg als Dissertation angenommen. Für die Druckfassung konnte später erschienene Literatur nur in Ausnahmefällen beachtet werden.

I. Einleitung

I.1. Boyce: *Rural Beauty, or Vauxhall Gardens*

Hark! what heav'nly notes descending,
Break upon the list'ning ear;
Musick all its graces lending:
O 'tis extasy to hear!¹

Von himmlischen Klängen und musikalischer Ekstase spricht der englische Dichter John Lockman (1698–1771) in dem Gedicht *Rural Beauty, or Vauxhall Gardens*, das der Verleger George Bickham (ca. 1706–1771) in den ersten Band seines *Musical Entertainer* 1737 – eine Sammlung populärer zeitgenössischer Lieder – aufnahm.² In den fünf Strophen zeichnet Lockman das Bild der Vauxhall Gardens, des vermeintlich bekanntesten Vergnügungsgartens Londons im 18. Jahrhundert, als das eines paradiesischen Ortes, an dem Kunst und Natur in einem harmonischen Miteinander koexistieren.³ Der von ihm beschriebene Zauber basiert vor allem auf dem Zusammenspiel verschiedener Medien, von denen der Musik eine herausragende Stellung zukommt.

Dass Musik bereits am Anfang der Geschichte der Vauxhall Pleasure Gardens in den 1730-Jahren ein wichtiger Bestandteil der dortigen Strukturen war, deutet die Aufnahme des Gedichts im *Musical Entertainer* in der Vertonung von William Boyce (1711–1779) an, der zu den bedeutendsten englischen Komponisten seiner Zeit zu zählen ist.⁴ Schon 1737 wurden demnach Lieder über die Gartenanlage publiziert, die wahrscheinlich dort auch zur Aufführung gelangten, weshalb sie als eine frühe Form der Vauxhall Songs angesehen werden können. Allein die Beteiligung namhafter Tonsetzer wie Boyce an der Komposition für die Vauxhall Gardens zu diesem frühen Zeitpunkt belegt die große Bedeutung der Vokalmusik des Gartens für das Londoner Musikleben der Zeit.

Außerdem offenbart Boyces „*Rural Beauty, or Vauxhall Gardens*“ einige Eigenschaften des späteren Repertoires, handelt es sich schließlich um ein leicht verständliches Sololied mit „volksliedartigem“ Charakter, das primär der Unterhaltung dient. Die Schlichtheit des Lieds resultiert aus der einfachen Formgestaltung. Boyce entwirft ein zweiteiliges Strophenlied im Schema AB, dessen Binnenabschnitte er mit einer Ausnahme in viertaktige Phrasen unterteilt. Die Harmonik spannt einen klaren Bogen vom Beginn bis zum Ende, da Boyce erst die letzte Phrase der Komposition mit dem Grundton d beendet. Zwar fungiert D-Dur – möglicherweise ein harmonischer Hinweis auf die naturnahe Szenerie in Vauxhall – als Grundtonart, jedoch endet A in der fünften Stufe A-Dur und Boyce wechselt in B nochmals nach h-Moll. Mit drei tonalen Bereichen im Inneren zeigt sich das Stück harmonisch bewegt, es erhält aber durch die Grundtonart einen klaren Rahmen.

¹ Auszug aus der dritten Strophe des Gedichts *Rural Beauty, or Vauxhall Gardens* von John Lockman in: Bickham, George: *The Musical Entertainer*, Bd. 1, London [1737], S. 21; im Folgenden zitiert als: Bickham, *Musical Entertainer* 1. Zusammengesetzte Begriffe wie „Vauxhall Songs“ oder „Vauxhall Gardens“ werden in der vorliegenden Arbeit nach englischem Vorbild stets ohne den im Deutschen üblichen Bindestrich geschrieben.

² Die beiden Bände von George Bickhams *Musical Entertainer* wurden zwischen 1737 und 1739 zum ersten Mal publiziert. Vgl. Bickham, *Musical Entertainer* 1 sowie Bickham, George: *The Musical Entertainer*, Bd. 2, London [1739]; im Folgenden zitiert als: Bickham, *Musical Entertainer* 2.

³ Vgl. Bickham, *Musical Entertainer* 1, S. 21.

⁴ Vgl. Johnstone, H. Diack: Art. „Boyce, William“, in: MGG/2/P (2000), Bd. 3, Sp. 589–592; im Folgenden zitiert als: Johnstone, Boyce MGG.

Notendruck 1: Boyce, „Rural Beauty, or Vauxhall Gardens“, 1737⁵

21



RURAL BEAUTY, or VAUXHALL GARDEN.

To the R. Hon^{ble}. J^{ts}. BALTIMORE: These four Plates are humbly Inscrib'd.

Here, goddess, sweetly blooming, E'er airye, e'er gay, All her wonted Charms resuming

To Spring-Garden calls a way: With this blissful Spot de-lighted, Here if Queen of May retreats,

Bellies & Beams are all in vi-tel, To partake of variat Inlets:-----To partake of variat Inlets.

See a grand Pavillion, yonder,
Rising near embow'ning Shades,
Thence Temple strikes with wonder,
In full view of Colonades;
Art and Nature (kindly lavish)
Here their mingled Beauties yield,
Equal Here the Pleasures ravish,
Of the Court and of the Field.

Hark! what Heavenly Notes descending,
Break upon the listning Ear;
Musick all its Graces lending;
O tis Extasy to hear!
Nightingales the Concert joyning,
Breathe their Plaint in melting strains;
Tamish'd now their Groves resigning,
Soon they fly to distant Plains.

Lo, what Splendors round us darting,
Swift illumine the charming Scene;
Chandeliers their light imparting,
Four fresh Beauties o'er us green,
Glistening Lamps in order plant'd,
Strike the Eye with sweet Surprise;
Adm! was not more enchanted
When he saw the Sun first rise.

Now the various Bands are seated,
All dispos'd in bright Array,
Business o'er, and Cares retreat'd,
With soft Mirth they close y Day,
Thus of Old the Sons of Pleasure,
Relid in Shades their fav'rite Hours,
(Nectar chawing their gay Leisure)
Blepd by Love, & crown'd with Flow'rs.

The Words by M^r. Lockman Set by M^r. Boyce

Bickham Jr.

N^o VI.

⁵ Bickham, Musical Entertainer 1, S. 21.

Im Hinblick auf die Versvertonung folgt Boyce ebenfalls den Konventionen der Zeit, wenn er einen Vers pro Phrase setzt. Nur die letzte Strophenzeile wiederholt er in den letzten vier Takten, wodurch sich eine refrainartige Abrundung ergibt. Die formale und harmonische Deutlichkeit ergänzt Boyce mit einem hohen Maß an Variation bezüglich der Motivik vor allem im A-Teil, indem er alle vier Phrasen unterschiedlich gestaltet. Erst in B ab Takt 25 greift er die erste Phrase ab Takt 17 in veränderter Weise nochmals auf, um die Abschlusswirkung des B-Teils zu verstärken. Dazu dient gleichermaßen die Ausdehnung der vorletzten Phrase um zwei Takte durch den Achtellauf ab Takt 32 mit anschließender Fermate, durch die Boyce die letzte Phrase und damit das Ende des Stücks betont. Schon in diesen Punkten zeigt sich die „volksliedhafte“ Schlichtheit des Lieds.

Die Melodik weist in eine ähnliche Richtung: Obwohl Boyce keine rein syllabische Setzweise der Verse wählt, ist die Melodieführung schnörkellos und unter anderem aufgrund des kleinen Umfangs leicht zu singen. Um die Melodie rhythmisch aufzulockern, gleichzeitig aber auch um allzu weite Tonsprünge zu überbrücken, streut er kurze Melismen ein. Besonders durch die daraus resultierenden schrittweisen, legato geführten Verläufe erhält die Komposition – passend zum Inhalt des Gedichts – einen lieblichen, sanften Zug, den die bevorzugte Verwendung schlichter Rhythmus- und Tonfolgen noch verstärkt. Da Boyce aber zugleich eine rhythmisch sowie melodisch abwechslungsreiche Anlage der Gesangslinie favorisiert, erweist sich die Melodie trotz der generellen Einfachheit und Kürze des Stücks als variabel. Kein einzelnes Motiv oder rhythmisches Muster dominiert den Satz, weshalb „Rural Beauty, or Vauxhall Gardens“ aufgrund des ständig neuen Materials melodisch interessant und zugleich eingängig ist.

Das harmonische Gerüst liefert, ganz im Stil der Vokalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der einstimmig verlaufende bezifferte Bass. Indem Boyce den rhythmisch ruhigen Abschnitten – mit gehaltenen punktierten Viertelnoten wie von Takt 1 bis 4 – melodisch geprägte Passagen gegenüberstellt, in denen er wie ab Takt 5 Motive der Melodie in Gegenbewegung zum Sopran verarbeitet, präsentiert sich der Bass gleichfalls als vielfältig. Die Folge sind zwei unterschiedliche Stimmen, die sich in ihren Verläufen ergänzen und durch ähnliche Motive verbunden sind. Trotzdem bleibt das Primat der Melodie bewahrt, wodurch eine hohe Textverständlichkeit gewährleistet ist.

Eine ins Detail gehende Ausdeutung der Textgrundlage erfolgt in „Rural Beauty, or Vauxhall Gardens“ nicht, was zum Großteil auf das Korsett der Strophenform zurückzuführen ist. Vielmehr scheint Boyce mit den klaren Strukturen und der schlichten, aber dominanten Melodik die Atmosphäre des Gedichts musikalisch evozieren zu wollen. Die idyllische Schilderung der Vauxhall Gardens mit all ihren Attraktionen bedenkt Boyce mit einem Lied, bei dem er auf vokale Virtuosität, kompositorische Komplexität und damit einen hohen Anspruch verzichtet. Mit diesen Merkmalen rückt „Rural Beauty, or Vauxhall Gardens“ in die Nähe der englischen Volkslieder und Balladen im 18. Jahrhundert, also der zeitgenössischen Unterhaltungsmusik. Gerade mit diesem Aspekt weist die Vertonung auch auf die Funktion der späteren Vauxhall Songs voraus, die der angenehmen Untermalung eines Besuchs des Unterhaltungsgartens Vauxhall dienten. Damit stellen sie als musikalische Ausformung der Vorlieben des damaligen Londoner Publikums eine kultur- und musikgeschichtlich interessante Facette des Londoner Musiklebens im 18. und 19. Jahrhundert dar.

I.2. Song im 18. Jahrhundert

Mit der Bindung an den Vergnügungsgarten Vauxhall nehmen die Vauxhall Songs im Londoner Musikleben eine besondere Position ein. Sie müssen als Teil der Songs für die Londoner Pleasure Gardens als eine eigenständige Musikform innerhalb der Liedgattung in der europäischen Musik der Zeit gesehen werden. Um sich ihre Sonderstellung zu vergegenwärtigen, ist es notwendig, die verschiedenen Ausformungen des Sololieds in den für die Liedproduktion wichtigsten Gebieten, dem deutsch-, französisch- und englischsprachigen Raum, zu umreißen.

Auf dem Feld des deutschen Lieds dominiert im allgemeinen Bewusstsein das klavierbegleitete Kunstlied des 19. Jahrhunderts von Komponisten wie Franz Schubert (1797–1828), während das Liedrepertoire des vorhergehenden Jahrhunderts nicht im gleichen Maße präsent ist. Hermann Kretzschmar überzeichnete ein wenig, wenn er in seiner Monographie *Geschichte des Neuen deutschen Liedes* (1911) den Übergang vom 17. ins 18. Jahrhundert als eine „liederlose Zeit“ bezeichnete.⁶ Als ein Überbleibsel des 17. Jahrhunderts ist das generalbassbegleitete Sololied zu werten, das in weiten Teilen Deutschlands trotz des von Kretzschmar nicht zu Unrecht konstatierten Rückgangs an Publikationen auch im 18. Jahrhundert noch intensiv gepflegt wurde. Ein Grund für das zurückgehende Interesse an derartigen Sololiedern liegt im Bedeutungszuwachs der Arie als Kompositionsform der „höheren Schreibart“. Das generalbassbegleitete Sololied mit seiner strophischen Anlage und einheitlich gestalteten Melodik war hingegen auf einen schlichten, „volksliedartigen“ Charakter festgelegt, für den die Gattungsbeiträge in *Sperontes Singende Muse an der Pleisse*, 1736 von Johann Sigismund Scholze (1705–1750) herausgegeben, sowie die vier Bände umfassende *Sammlung verschiedener und auserlesener Oden* von Johann Friedrich Gräfe (1711–1787) aus den Jahren 1737 bis 1743 als exemplarisch anzusehen sind.⁷

Weiterentwickelt wurde die Gattung im Hinblick auf eine detailliertere und individuellere Behandlung der Textgrundlage durch die zwischen 1742 und 1752 erschienene dreiteilige *Sammlung Neuer Oden und Lieder* von Johann Valentin Görner (1702–1762). Besonders mit der immer deutlicher werdenden Vereinfachung der Basslinie weisen diese Lieder auf den Übergang zur ausgeschriebenen Klavierbegleitung und die Abkehr vom Generalbass hin, was nach der Jahrhundertmitte die Komponisten der sogenannten „Ersten Berliner Liederschule“ vorantrieben. Erste Impulse dazu kamen von Christian Gottfried Krause (1719–1770) mit seinen *Oden mit Melodien* von 1753 und 1755, denen die Kompositionen von Carl Heinrich Graun (1704–1759), Johann Gottlieb Graun (1703–1771), Friedrich Wilhelm Heinrich Benda (1745–1814), Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), Johann Friedrich Agricola (1720–1774) und Johann Joachim Quantz (1697–1773) folgten. Deren Arbeiten dienten neben der Erbauung und Unterhaltung auch der Erziehung, sodass den klavierbegleiteten Sololiedern eine „pädagogisch-philantropische Doppelfunktion“ zukam. Eine weitere Veränderung bezüglich der vertonten Texte ereignete sich mit der „Zweiten Berliner Liederschule“ um Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) und Carl Friedrich Zelter (1758–1832), als sich die Tonsetzer von der anakreontischen Dichtung des

⁶ Vgl. Kretzschmar, Hermann: *Geschichte des Neuen deutschen Liedes*. I. Teil: Von Albert bis Zelter, Leipzig 1911, S. 142–161; im Folgenden zitiert als: Kretzschmar, *Geschichte des Liedes*.

⁷ Vgl. Jost, Peter: Art. „Lied“, in: MGG/2/S (1996), Bd. 5, Sp. 1284–1286; im Folgenden zitiert als: Jost, *Lied MGG*.

18. Jahrhunderts abwandten und der Empfindsamkeit und dem Sturm und Drang den Vorzug gaben. Musikalisch trat die Nähe zum Volkslied mit der strophischen Anlage, einer auf Wiederholung und Sequenzierung basierenden Struktur, einer regelmäßigen Periodik, einer unkomplizierten Begleitung und einer eingängigen Melodik in den Vordergrund, weshalb sich diese Kompositionen vor allem für eine Aufführung im privaten Kreis eigneten. In ähnlicher Weise wurde das volksliednahe Klavierlied im süddeutschen Raum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kultiviert, wobei vor allem Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) und Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802) als wichtige Vertreter zu nennen sind. Die Wiener Liederschule ergänzte diese Strömungen dann in den 1770er-Jahren mit Josef Anton Steffans (1726–1797) *Sammlung Deutscher Lieder für das Clavier*, die einen starken Einfluss der Singspieltradition zeigt. Für die Wiener Ausprägung des deutschen Sololieds zeichneten besonders Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791), Joseph Haydn (1732–1809), Ludwig van Beethoven (1770–1827) und Carl Maria von Weber (1786–1826) verantwortlich, deren Werke mitunter deutlich auf das deutsche Kunstlied des 19. Jahrhunderts vorausweisen. Trotz der unterschiedlichen Ausformungen innerhalb der mannigfaltigen lokalen Traditionen war das deutsche Lied im 18. Jahrhundert in erster Linie mit Schlichtheit, Natürlichkeit und Verständlichkeit verknüpft. Es handelte sich um Hausmusik zu Erbauung und Geselligkeit, auch wenn wenigstens hinter einem Teil der Erzeugnisse eine erzieherische Absicht stand. Besonders mit der Abkehr vom generalbassbegleiteten zum klavierbegleiteten Lied wurden zudem wichtige Voraussetzungen für die Entwicklungen im 19. Jahrhundert geschaffen.⁸

In Frankreich mit Paris als unumstrittenem Zentrum war die Produktion von eigenständigen Sololiedern – Begriffe wie „air“, „ariette“, „brunette“, „chanson“ und „romance“ waren hierfür in Verwendung – nicht derart ausgeprägt wie im deutschsprachigen Raum. Dies lässt sich auf die dominierende Stellung des Musiktheaters zurückführen, weshalb in dieser Periode vergleichsweise wenige Liedersammlungen ohne Verbindung zur Oper publiziert wurden. Einen Aufschwung erlebte das französische Lied erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der „romance“, melodisch schlichten, strophischen Vokalkompositionen, die zuerst mit Generalbass-, später mit Klavierbegleitung gesetzt wurden und die mit der Betonung von Simplizität und Natürlichkeit dem deutschen Lied nahe standen. Prägend für die Ausformung der „romance“ zeigte sich vor allem Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), der sowohl die theoretischen als auch kompositorischen Grundpfeiler setzte.⁹ Bezeichnenderweise widmeten sich in der Folge aber nicht nur Franzosen der „romance“, sondern auch deutsche Musiker vertonten französische Gedichte. Einen Höhepunkt in der Geschichte der „romance“ stellt Jean Paul Egide Martinis (1741–1816) „Plaisir d’Amour“ von 1784 dar. Wegen der ausgeschriebenen Klavierbegleitung mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel sowie der Rondo-Form geht die Vertonung über die von Rousseau postulierte Einfachheit hinaus und weist in Richtung der französischen „mélodie“ des 19. Jahrhunderts.¹⁰

⁸ Vgl. Jost, Lied MGG, Sp. 1286–1292.

⁹ Vgl. Hughes, Rosemary: Solo Song, in: The Age of Enlightenment 1745–1790, hrsg. von. Wellesz, Egon und Frederick Sternfeld, London u. a. 1973 (New Oxford History of Music VII), S. 341–344; im Folgenden zitiert als: Hughes, Solo Song sowie Jost, Lied MGG, Sp. 1313/1314.

¹⁰ Vgl. Noske, Frits: French Song from Berlioz to Duparc. The Origin and Development of the Mélodie, New York 1970, S. 3; im Folgenden zitiert als: Noske, French Song.

Im Hinblick auf den Umfang des überlieferten Liedrepertoires ist der englischsprachige Raum gegenüber Frankreich als weit bedeutender einzustufen. Der Schwerpunkt der musikalischen Produktion lag dabei zweifellos auf London, wo die Lieder für die Pleasure Gardens in der Sparte des Solosongs ohne Bindung an das Musiktheater vorherrschten. Hierbei handelte es sich, wie bereits ausgeführt, um Darbietungsmusik, die für eine orchesterbegleitete Aufführung in den Vergnügungsgärten konzipiert wurde.¹¹ Damit heben sich die Pleasure Garden Songs von den Liedformen in Kontinentaleuropa ab, die der Hausmusik zuzurechnen sind. Die Untersuchung der Vauxhall Songs wird zeigen, dass das englische Gartenliedrepertoire trotz aller strukturellen Affinitäten zu seinen europäischen Pendants deutlich eigenständige Züge aufweist.

I.3. Zielsetzung und Forschungsstand

Die vorliegende Dissertation widmet sich der historischen und musikalischen Beschreibung der Vauxhall Songs innerhalb ihres kulturellen und musikalischen Umfelds zwischen 1745 und 1859. Wie ihr Titel andeutet, bildeten Johann Christian Bachs (1735–1782) wegen ihrer musikalischen Eigenständigkeit hervorstechende Vauxhall Songs den Ausgangspunkt der Auseinandersetzung.¹² Allein dass Bach, der ein äußerst bekannter und einflussreicher Tonsetzer in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war, sich der Komposition von Vauxhall Songs annahm, macht das Repertoire für eine Untersuchung interessant. Da Bachs Vauxhall Songs in ihrer musikalischen Ausformung eindrucksvolle und in seinem Gesamtwerk eigenständige Werke darstellen, lässt sich mit ihnen eine einzigartige Facette seines Vokalschaffens darlegen. In der Forschung wurde diese Thematik bisher nur gestreift, weshalb eine eingehende Betrachtung dieser zwar kleinen – es handelt sich um nicht mehr als 15 Lieder –, aber in ihrer Beschaffenheit bedeutsamen Gruppe dringend geraten erscheint. Aus der Beschäftigung mit Bach, dessen musikalische Bedeutung allein schon die Untersuchung begründen würde, ergab sich dann, dass das Repertoire in seiner Gesamtheit viel verzweigter, musikalisch vielfältiger und musikhistorisch bedeutsamer ist, als am Beginn des Promotionsprojekts angenommen werden konnte. In der Konsequenz erfolgte daher eine Ausweitung des Untersuchungszeitraums auf 1745 bis 1859 sowie auf die Berücksichtigung weiterer einschlägiger Autoren.

Die Arbeit hat zum Hauptziel, das Vokalrepertoire der Vauxhall Songs in seiner musikalischen Ausformung, Entwicklung und Bedeutung zu beschreiben und innerhalb seines kulturellen Rahmens, London im 18. Jahrhundert, zu erfassen. Das direkte lokale Umfeld der Lieder, die Vauxhall Gardens, werden dabei als Teil des kulturgeschichtlichen Phänomens der Londoner Pleasure Gardens des 18. und 19. Jahrhunderts charakterisiert. Aufgrund der Ausmaße des Repertoires, sowohl in Bezug auf die zeitliche Ausdehnung, den Umfang des Korpus als auch auf die kompositorische Mannigfaltigkeit, sind die Vauxhall Songs als ein bedeutender Bestandteil des Londoner Musiklebens in dieser Periode zu behandeln, deren musikalische Gestalt Ausdruck der Musikvorlieben der Londoner Bevölkerung ist. Wie im Laufe der Dissertation gezeigt werden soll, bilden die Vauxhall Songs innerhalb der Londoner

¹¹ Vgl. Hughes, Solo Song, S. 337.

¹² Vgl. Warburton, Ernest: Art. „Bach, Johann Christian“, in: MGG/2/P, Bd. 1 (1999), Sp. 1379/1380; im Folgenden zitiert als: Warburton, Bach MGG. Die Dissertation basiert auf einer vorhergegangenen Masterarbeit: Nasritdinova, Heike: Johann Christian Bachs ‚Vauxhall Songs‘ – Musikalische Faktur und kultureller Kontext, masch. Masterarbeit Regensburg 2011; im Folgenden zitiert als: Nasritdinova, Vauxhall Songs.

und damit europäischen Musikgeschichte eine geschlossene Werkgruppe, die sowohl historisch als auch musikalisch eigenständige Züge aufweist. Diese Eigenständigkeit herauszuarbeiten ist das Ziel der musikanalytischen Untersuchungen und Vergleiche von Arbeiten unterschiedlicher Komponisten. Dadurch können die Entwicklungslinien des Repertoires von den Anfängen um 1745 bis zum Ende 1859 sowie die Position der Vauxhall Songs im Musikleben der Stadt London und im Feld des europäischen Sololieds dargelegt werden.

Es wird in drei Schritten vorgegangen, sozusagen vom Großen ins Kleine: Zuerst wird die Metropole London in ihrer politischen, wirtschaftlichen und sozialen Ausformung im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert beschrieben, um dann auf die kulturellen und musikalischen Rahmenbedingungen einzugehen, die zur Entwicklung der Pleasure Gardens führten. Der vermeintlich populärste Vergnügungsgarten in London, die Vauxhall Gardens, werden im zweiten Teil der Arbeit thematisiert, wobei neben einer Begriffsbestimmung ein Vergleich mit anderen Unterhaltungsformen der Zeit stattfindet, bevor verschiedene Aspekte der Organisation, Anlage und Entwicklung mit einem Schwerpunkt auf der Rolle der Musik in den Vordergrund treten. Im dritten Teil wird das Liedrepertoire des Vergnügungsgartens besprochen, die Vauxhall Songs, die der Einfachheit halber erst zu diesem Zeitpunkt begrifflich bestimmt werden. An eine Beschreibung der Publikationsformen und Rezipienten schließt sich dann der Kern der Arbeit an, eine Typisierung, mit deren Hilfe die musikalische Vielfalt des Repertoires erfasst wird. Um die Einteilung der Vauxhall Songs exemplarisch zu verdeutlichen, folgt auf die theoretische Typisierung eine musikanalytische Betrachtung von ausgewählten Werken der als Hauptkomponisten identifizierten Musiker.

Die Dissertation basiert auf der Auswertung einer großen Vielfalt an Primärquellen, die von Zeitungsartikeln und zeitgenössischen Monographien zur Musik und Kultur der Zeit bis hin zu Notendruckern und Manuskripten reichen.¹³ Vor allem das vorliegende Notenmaterial erweist sich in Umfang und Ausformung als unüberschaubar, zugleich aber aufgrund der Größe des Repertoires und der hervorragenden Überlieferung der Drucke für eine musikanalytische Studie als äußerst ergiebig. Eine Vielzahl an Drucken von Vauxhall Songs aus der Feder verschiedener Komponisten des Zeitraums von 1745 bis weit ins 19. Jahrhundert befinden sich vor allem in der British Library und Bodleian Library. Ergänzt werden die zeitgenössischen Drucke durch Manuskripte von James Hook (1746–1827) und Henry Rowley Bishop (1786–1855), die vor allem im Hinblick auf die vollständige Darstellung der Instrumentierung eine wichtige Quelle darstellen. Dank der guten Quellenlage im Bereich des Notenmaterials kann eine eingehende analytische Untersuchung als Fundament der Argumentation dienen.

Die bisherige monographische Forschungsliteratur über die Londoner Pleasure Gardens erweist sich als beschränkt. Sie beginnt mit *The London Pleasure Gardens of the Eighteenth Century* aus dem Jahr 1896 von Warwick Wroth, der sich als erster auf diesen Themenbereich spezialisierte.¹⁴ Erst 2009 greift Sarah Jane Downing die Historie der Vergnügungsgärten in *The English Pleasure Garden 1600–1860* nochmals in einer eigenständigen Studie auf, da im 20. Jahrhundert statt Gesamtdarstellungen eher Teilaspekte

¹³ Vgl. hierzu das Verzeichnis der Zeitgenössischen Quellen ab S. 509

¹⁴ Vgl. Wroth, Warwick: *The London Pleasure Gardens of the Eighteenth Century*, London 1896 (Nachdruck der 1. Auflage London 1979; hiernach zitiert); im Folgenden zitiert als: Wroth, *Pleasure Gardens*.

des Phänomens der *Pleasure Gardens* in den Vordergrund rückten.¹⁵ Nachdem Walter Sidney Scott 1955 als erster Historiker mit *Green Retreats. The Story of Vauxhall Gardens 1661–1859* die geschichtliche und kulturelle Entwicklung der Vauxhall Gardens thematisiert hat, erweitert rund 30 Jahre später der Ausstellungskatalog *Vauxhall Gardens* von Teri J. Edelstein, in dem Artikel zu Geschichte, Gartengestaltung und Kunst von Edelstein und Brian Allen zu finden sind, die Veröffentlichungen zu diesem Unterhaltungsgarten.¹⁶ Der Historiker John Dixon Hunt konzentriert sich in seiner Monographie *Vauxhall and London's Garden Theatres* (1985) auf die landschaftliche und architektonische Entwicklung der Gartenanlage.¹⁷ Die aktuellste und zugleich umfangreichste Abhandlung über die Vauxhall Gardens ist David Cokes und Alan Borgs *Vauxhall Gardens: A History* (2011), die die Geschichte des Gartens und seine mannigfaltigen kulturellen Aspekte detailliert beschreibt.¹⁸ Die beiden Geschichtswissenschaftler besprechen in einem Kapitel auch die Musik, jedoch erfolgt keine analytische Untersuchung der Kompositionen für Vauxhall. Obwohl insbesondere für die historischen Überlegungen auf diese Arbeit zurückgegriffen wird, geht die vorliegende Studie im Hinblick auf die Rolle der Musik über *Vauxhall Gardens: A History* weit hinaus.¹⁹

Neben diesen wenigen Gesamtdarstellungen heben einige Autoren in Form von Artikeln oder Kapiteln bestimmte Sachverhalte des Unterhaltungsspektrums der Vauxhall Gardens hervor, wobei kunstgeschichtliche Auseinandersetzungen überwiegen. David H. Solkin widmet ein Kapitel seiner Monographie *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England* (1993) der Funktion, Integrationsweise und Ausformung der Kunst in Vauxhall, während der Kunsthistoriker Gregory Nosan in seinem Aufsatz „Pavilions, Power, and Patriotism: Garden Architecture at Vauxhall“ (2002) die Architektur des Gartens im Hinblick auf seine soziale Bedeutung ins Zentrum stellt.²⁰ Einen weiteren interessanten Aspekt der Gartengeschichte, die Beleuchtungspraktiken und deren historische Bedeutung, greift Alice Barnaby in einem Abschnitt ihrer Arbeit *Light touches: Cultural Practices of Illuminations, London 1780–1840* (2009) heraus.²¹ Anregende Perspektiven zeigt der von Jonathan Conlin herausgegebene Sammelband *The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island* auf, in dem Beiträge historische, kunstgeschichtliche, soziale und musikalische Aspekte der *Pleasure Gardens* weltweit beleuchten.²² Zu den

¹⁵ Vgl. Downing, Sarah Jane: *The English Pleasure Garden 1600–1860*, Oxford 2009; im Folgenden zitiert als: Downing, *Pleasure Garden*.

¹⁶ Vgl. Scott, Walter Sidney: *Green Retreats. The Story of Vauxhall Gardens 1661–1859*, London 1955; im Folgenden zitiert als: Scott, *Green Retreats*. Vgl. Edelstein, Teri J. (Hrsg.): *Vauxhall Gardens*, New Haven 1983; im Folgenden zitiert als: Edelstein, *Vauxhall Gardens*.

¹⁷ Vgl. Hunt, John Dixon: *Vauxhall and London's Garden Theatres*, Cambridge und Alexandria 1985; im Folgenden zitiert als: Hunt, *Vauxhall*.

¹⁸ Vgl. Coke, David und Alan Borg: *Vauxhall Gardens: A History*, New Haven u. London 2011; im Folgenden zitiert als: Coke, *Vauxhall*.

¹⁹ Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 139–174.

²⁰ Vgl. Solkin, David H.: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven and London 1993; im Folgenden zitiert als: Solkin, *Painting for Money*. Vgl. Nosan, Gregory: *Pavilions, Power, and Patriotism: Garden Architecture at Vauxhall*, in: *Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550–1850*, Washington DC 2002, S. 101–121; im Folgenden zitiert als: Nosan, *Vauxhall*.

²¹ Vgl. Barnaby, Alice: *Light touches: Cultural Practices of Illuminations, London 1780–1840*, Exeter 2009, online: <<https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/3037>>, Zugriff: 21.3.2013; im Folgenden zitiert als: Barnaby, *Illuminations*.

²² Vgl. Conlin, Jonathan (Hrsg.): *The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island*, Philadelphia 2013; im Folgenden zitiert als: Conlin, *Pleasure Garden*.

wenigen darin aufgenommenen musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen zählt der Aufsatz „Performance Alfresco: Music-Making in London’s Pleasure Gardens“ von Rachel Cowgill, der die Vokalmusik der Londoner Vauxhall Gardens zum Thema hat.²³

Derartige Studien zur Musik in den Vauxhall Gardens sind die Ausnahme. Die Besprechung der dortigen Musik beschränkt sich auf Erwähnungen, Kapitel oder Aufsätze in Forschungsarbeiten mit anderen Schwerpunkten. Neben Cowgills Beitrag existiert nur ein weiterer Aufsatz, in dem die Musikstrukturen der Vauxhall Gardens in die Überlegungen einfließen. Martin Thrun geht 2014 in „Erfreuen, ohne zu stören: Populäre Garten- und Saalkonzerte. Nachklänge von Londoner Vauxhall Gardens in Frankfurt am Main“ auf den Einfluss der Musik in Vauxhall auf die gleichnamige Gartenanlage in Frankfurt am Main ein.²⁴ Die wenigen Wissenschaftler, die das Themengebiet Musik in den Vauxhall Gardens bislang gestreift haben, begnügen sich mit historischen Betrachtungen, während das eigentlich Bedeuten, die Musik, bisher vernachlässigt wurde. Dem Vokalrepertoire der Vauxhall Gardens hat sich lediglich Audrey Leonard Borschel in seiner Dissertation *Development of English Song within the Musical Establishment of Vauxhall Gardens, 1745–1784* (1985) gewidmet, die sich aber auf den Zeitraum bis 1784 beschränkt und die damit nicht nur einen Zeitraum von 75 Jahren außer acht lässt, sondern die auch Johann Christian Bachs Beiträge komplett ausblendet.²⁵ Außerdem erfahren Borschels Thesen nur in geringem Maße eine Unterfütterung durch substanzielle musikanalytische Untersuchungen, was auch dem Umstand geschuldet sein mag, dass die Monographie nur rund 70 Seiten umfasst. Eine umfassende Gesamtdarstellung der Vauxhall Songs von 1745 bis 1859 fehlt bislang.

Weitere Informationen liefern lediglich einige Abhandlungen zu den prägenden Komponisten, Thomas Augustine Arne (1710–1778), Johann Christian Bach und James Hook. Zu Arne existieren drei ältere Monographien mit biographischem Schwerpunkt, Burnham W. Horners *The Life and Works of Dr. Arne 1710 to 1778* (1893), William Hayman Cummings *Dr. Arne and Rule Britannia* (1912) und Hubert Langleys *Doctor Arne* (1938).²⁶ Erst 1993 greift Jane H. Adas Leben und Werk Arnes nochmals auf, und zwar in ihrer Dissertation *Arne’s progress: An English composer in eighteenth-century London*, die seine kompositorische Bedeutung innerhalb des Londoner Musiklebens herausstellen soll.²⁷ Die neueste und eingehendste musikwissenschaftliche Studie zu Arne ist Todd Gilmans *The Theatre Career of Thomas Arne* (2013), bei der seine Theaterkarriere im Mittelpunkt steht,

²³ Vgl. Cowgill, Rachel: Performance Alfresco: Music-Making in London’s Pleasure Gardens, in: The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island, hrsg. von Jonathan Conlin, Philadelphia 2013, S. 100–126; im Folgenden zitiert als: Cowgill, Alfresco.

²⁴ Vgl. Thrun, Martin: Erfreuen, ohne zu stören: Populäre Garten- und Saalkonzerte. Nachklänge von Londoner Vauxhall Gardens in Frankfurt am Main, in: Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft, hrsg. von Tobias Widmaier und Nils Grosch, Münster und New York 2014, S. 9–46; im Folgenden zitiert als: Thrun, Garten- und Saalkonzerte.

²⁵ Vgl. Borschel, Audrey Leonard: Development of English Song within the Musical Establishment of Vauxhall Gardens, 1745–1784, Diss. masch. Vancouver 1985; im Folgenden zitiert als: Borschel, English Song.

²⁶ Vgl. Horner, Burnham W.: The Life and Works of Dr. Arne 1710 to 1778, London 1893; im Folgenden zitiert als: Horner, Dr. Arne. Vgl. Cummings, William Hayman: Dr. Arne and Rule Britannia, London 1912; im Folgenden zitiert als: Cummings, Dr. Arne. Vgl. Langley, Hubert: Doctor Arne, Cambridge 1938; im Folgenden zitiert als: Langley, Dr. Arne.

²⁷ Vgl. Adas, Jane H.: Arne’s progress: An English composer in eighteenth-century London, Diss. masch. New Brunswick 1993; im Folgenden zitiert als: Adas, Arne’s progress.

aber auch seine Tätigkeit für die Vauxhall Gardens Erwähnung findet.²⁸ Gerade für die Vauxhall Songs ist außerdem Stephen Thomas Farishs musikwissenschaftliche und musikanalytische Dissertation *The Vauxhall Songs of Thomas Arne* (1962) von Bedeutung, die sich allein mit seinem Liedschaffen für die Vauxhall Gardens beschäftigt.²⁹ Einige von Farishs Einschätzungen, die allein auf der Behandlung von Arnes Kompositionen basieren und die den musikalischen Kontext unbeachtet lassen, bedürfen allerdings der Korrektur.

Bei Johann Christian Bach ist die Literaturlage im Vergleich zu den übrigen Komponisten am umfangreichsten, obwohl auch bei ihm eine Auseinandersetzung mit allen Schaffensaspekten, und auch den Vauxhall Songs, aussteht. So liegen neben einer Reihe von Aufsätzen zwar mit Charles Stanford Terrys *John Christian Bach* (1929) und Heinz Gärtners *Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister* (1989) zwei umfangreiche musikbiographische Monographien vor, jedoch erweisen sich die Publikationen speziell zu Bachs Vokalschaffen als wenig zahlreich.³⁰ Zu Bachs Opernmusik liegen zwei analytisch ausgerichtete Dissertationen vor mit *The Operas of Johann Christian Bach as a Reflection of the dominant Trends in Opera Seria 1750–1780* (1958) von Edward Olin Davenport Downes und mit *A Study of Johann Christian Bach's Operas* (1969) von Ernest Warburton.³¹ Besonders Letztere dient als Grundlage für den Vergleich von Bachs Vauxhall Songs mit seinen Opernarien. Dagegen bleiben seine Vauxhall Songs ein weitgehend unerforschter Bereich seines Œuvres: Lediglich im Zuge einer Edition in der Reihe *Music for London Entertainment* (1985) beschäftigt sich Stephen Roe mit dieser Werkgruppe, nachdem er zwei Jahre zuvor einen die Quellen beschreibenden Artikel mit dem Titel „J. C. Bach's Vauxhall Songs: a new discovery“ veröffentlicht hat.³² Daneben widmen sich lediglich drei Autorinnen Bachs Vauxhall Songs im Hinblick auf ihre musikalische Ausformung: Susanne Stalal mit „Die Vauxhall Songs von Johann Christian Bach“ (1997) und Rachel Cowgill mit ihrem bereits genannten Aufsatz „Performance Alfresco: Music-Making in London's Pleasure Gardens“ schenken in ihren kurzen Beiträgen vor allem den geschichtlichen Zusammenhängen Beachtung, ohne eingehende musikanalytische Befunde vorzulegen.³³ Rotraud Seebandt behandelt Bachs Vauxhall Songs in einem gesonderten Kapitel in ihrer musikanalytischen Dissertation *Arientypen Johann Christian Bachs* (1956) als Arientyp.

²⁸ Vgl. Gilman, Todd: *The Theatre Career of Thomas Arne*, Newark 2013; im Folgenden zitiert als: Gilman, Arne Theatre Career.

²⁹ Vgl. Farish, Stephen Thomas: *The Vauxhall Songs of Thomas Arne*, Diss. masch. Urbana 1962; im Folgenden zitiert als: Farish, Arne Vauxhall Songs.

³⁰ Vgl. Terry, Charles Stanford: *John Christian Bach*, Oxford 1967 (Nachdruck der 1. Auflage Westport 1980; hiernach zitiert); im Folgenden zitiert als: Terry, Bach. Vgl. Gärtner, Heinz: *Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister*, München 1989; im Folgenden zitiert als Gärtner, Bach.

³¹ Vgl. Downes, Edward Olin Davenport: *The Operas of Johann Christian Bach as a Reflection of the dominant Trends in Opera Seria 1750–1780*, 3 Bdn., masch. Diss. Cambridge 1958, im Folgenden zitiert als: Downes, Operas of Bach. Vgl. Warburton, Ernest: *A Study of Johann Christian Bach's Operas*, masch. Diss. Oxford 1969; im Folgenden zitiert als: Warburton, Bach's Operas.

³² Vgl. Bach, Johann Christian: *Favourite Songs sung at Vauxhall Gardens*, hrsg. von Christopher Hogwood u. a., in: *Music for London Entertainment 1660–1800 Series F Music of the Pleasure Gardens*, Bd. 1, Tunbridge Wells 1985; im Folgenden zitiert als: Bach, Favourite Songs. Vgl. Roe, Stephen: *J. C. Bach's Vauxhall Songs: a new discovery*, in: *The Musical Times* 124 (1983), S. 675/676; im Folgenden zitiert als Roe, Vauxhall Songs.

³³ Vgl. Stalal, Susanne: *Die Vauxhall Songs von Johann Christian Bach*, in: *Zur Entwicklung, Verbreitung und Ausführung vokaler Kammermusik im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Günter Fleischhauer u. a., Michaelstein 1997 (Michaelsteiner Konferenzberichte 51), S. 119–122; im Folgenden zitiert als: Stalal, Vauxhall Songs. Vgl. Cowgill, Alfresco.

Doch auch hier sind, wie bei Farish, einige Schlussfolgerungen aufgrund der fehlenden Kontextualisierung in Frage zu stellen.³⁴

Zu James Hook ist die Forschungsliteratur am spärlichsten: Es finden sich lediglich vereinzelte Artikel, die sich vorwiegend mit biographischen Aspekten beschäftigen. Während Betty Matthews in ihrem Aufsatz „James Hook and his family“ (1990) die familiären Umstände in den Mittelpunkt rückt, skizziert David Evans in „James Hook“ (2012) den Lebenslauf des Komponisten.³⁵ In Zusammenhang mit seinen Vauxhall Songs steht lediglich die unveröffentlichte Masterarbeit von Robin Sue Gehl *The Domestic Songs of James Hook* (1990), in der auf runf 90 Seiten seine Lieder für den häuslichen Gebrauch in Abgrenzung von dessen Vauxhall Songs ansatzweise musikanalytisch untersucht werden.³⁶

Insgesamt bleibt die Sekundärliteratur überschaubar und in musikwissenschaftlicher Hinsicht wenig ergiebig. Bisher fehlt insbesondere eine Darstellung, die die Vauxhall Songs in ihrer Gesamtheit innerhalb des kulturellen und musikalischen Kontexts betrachtet und die dies durch eingehende musikanalytische Befunde untermauert.

II. Umfeld der Vauxhall Songs

II.1. Rahmenbedingungen in London im 18. Jahrhundert

Die Voraussetzungen für die Entstehung und das Florieren der Vauxhall Songs schuf das lokale Umfeld, für das das Liedrepertoire konzipiert wurde. Dass sich die Vauxhall Gardens in der Ausformung des 18. und 19. Jahrhunderts gerade in der Metropole London entwickelten, ist dabei kein Zufall. Nur London stellte im Europa dieser Zeit die politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen bereit, die das Aufkommen einer neuartigen Unterhaltungsform wie der Pleasure Gardens ermöglichten.³⁷

„Between 1550 and 1750, London became Europe’s largest city, a world-bestriding economic and cultural center, and the crucible for many of the hallmarks of modern life.“³⁸ Dass London als Zentrum von Modernität und Fortschritt fungieren konnte, hat vielerlei Ursachen. Ein erster Grund ist in der Bevölkerungsstruktur zu suchen. Um 1700 hatte London mit einer halben Million Einwohner zu Paris aufgeschlossen, bevor es um 1800 die Marke von einer Million Einwohnern überschritt und neben Tokio und Peking zu den drei größten Städten weltweit gehörte. Insgesamt lebten zwischen 10 und 11 Prozent der gesamten

³⁴ Vgl. Seebandt, Rotraud: Arientypen Johann Christian Bachs, masch. Diss. Berlin 1956; im Folgenden zitiert als: Seebandt, Arientypen Bachs.

³⁵ Vgl. Matthews, Betty: James Hook and his family, in: *The Musical Times* 131 (1990), S. 622–625; im Folgenden zitiert als: Matthews, Hook. Vgl. Evans, David: James Hook, in: *The Music Box* 25 (2012), S. 308–310; im Folgenden zitiert als: Evans, Hook.

³⁶ Vgl. Gehl, Robin Sue: *The Domestic Songs of James Hook*, Masterarbeit masch. Minneapolis 1990; im Folgenden zitiert als: Gehl, Songs Hook.

³⁷ Die Literatur über die Geschichte Londons ist äußerst breit gefächert und leicht zugänglich. Um einen ersten Überblick über die historische Entwicklung Londons seit der Gründung als römischer Handelsposten bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts zu erhalten Vgl. Richardson, John: *The Annals of London. A Year-by-Year Record of a Thousand Years of History*, London 2001; im Folgenden zitiert als: Richardson, *Annals of London*. Speziell für die soziale und kulturelle Geschichte der Stadt bis 1750 Vgl. Bucholz, Robert O. und Joseph P. Ward: *London. A Social and Cultural History, 1550–1750*, Cambridge 2012; im Folgenden zitiert als: Bucholz, London. Für die Nachfolgezeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts Vgl. Rudé, George: *History of London. Hanoverian London 1714–1808*, London 1971; im Folgenden zitiert als: Rudé, London sowie Clark, Peter und Raymond Gillespie (Hrsg.): *Two Capitals. London and Dublin 1500–1840*, Oxford 2001 (*Proceedings of the British Academy* 107); im Folgenden zitiert als: Clark, *Two Capitals*.

³⁸ Bucholz, London, S. 1.

englischen und walisischen Bevölkerung in London. Die Ausmaße der Stadt hatten die positive Konsequenz, dass Menschen von unterschiedlicher Herkunft und mit unterschiedlichem Bildungsstand zusammenkamen.³⁹ Um die Gesellschaftsstrukturen der Stadt im 18. Jahrhundert aus zeitgenössischer Sichtweise zu umreißen, wird auf Daniel Defoes siebenteiliges Gesellschaftsmodell verwiesen, das er 1709 in *Review of the State of the British Nation* veröffentlichte.

„The People are divided into:

1. The Great, who live profusely.
2. The Rich, who live plentifully.
3. The middle Sort, who live well.
4. The working Trades, who labour hard, but feel no Want.
5. The Country People, Farmers etc. who fare indifferently.
6. The Poor, who fare hard.
7. The Miserable, that really pinch and suffer Want.“⁴⁰

In London waren Vertreter aller sieben Schichten zu finden, woraus sich eine lohnende Konstellation für Veränderungen ergab, die alle Bereiche der Gesellschaft, auch Unterhaltung und Musik, erfassen sollten.⁴¹

Eine Voraussetzung für einen Wandel der Strukturen bildete die Machtverteilung innerhalb der Gesellschaft, wobei sich London im europäischen Vergleich aufgrund der relativen Lockerheit der Klassengrenzen als fortschrittlich erweist.⁴² Der englische Hof bildete nicht mehr das alleinige, „alle anderen überragende[...] Machtzentrum“,⁴³ sondern er

³⁹ Vgl. Borsay, Peter: London, 1660–1800: A distinctive culture?, in: Two Capitals. London and Dublin 1500–1840, hrsg. von Peter Clark und Raymond Gillespie, Oxford 2001, S. 167–184 (Proceedings of the British Academy 107); im Folgenden zitiert als: Borsay, London, S. 167/168. Vgl. Bucholz, London, S. 65 sowie Stollberg-Rilinger, Barbara: Europa im Jahrhundert der Aufklärung, Stuttgart 2000, S. 60; im Folgenden zitiert als: Stollberg-Rilinger, Aufklärung.

⁴⁰ Defoe, Daniel: A Review of the State of the British Nation. Saturday, June 25. 1709, in: Defoe's Review. Reproduced from the Original Editions, with an Introduction and Bibliographical Notes, hrsg. von Arthur Wellesley Secord, Bd. 6/36, New York 1965, S. 142; im Folgenden zitiert als: Defoe, Review. Defoes Darstellung eröffnet einen zeitgenössischen Blickwinkel auf den Aufbau der damaligen Bevölkerung. Mithilfe des Modells soll aber nicht versucht werden, eine Gruppierung der britischen Gesellschaft vorzunehmen oder eine Einteilung vorzuschlagen. Das sei Forschern der britischen Sozialgeschichte des 18. Jahrhunderts überlassen. Auf Defoes Modell nehmen einige Autoren in aktuellen Forschungsarbeiten zum kulturellen Leben in London im 18. Jahrhundert Bezug. Exemplarisch sei verwiesen auf: Nosan, Vauxhall.

⁴¹ Vgl. Schwarz, Leonard: Hanoverian London: The Making of a Service Town, in: Two Capitals. London and Dublin 1500–1840, hrsg. von Peter Clark und Raymond Gillespie, Oxford 2001, S. 93–110 (Proceedings of the British Academy 107), S. 93; im Folgenden zitiert als: Schwarz, Hanoverian London. Vgl. O'Gorman, Frank: The Long Eighteenth Century. British Political and Social History 1688–1832, London 1997 (Neudruck der 1. Auflage London 2003; hiernach zitiert), S. 4/5; im Folgenden zitiert als: O'Gorman, Long Eighteenth Century. O'Gorman stellt fest, welche ungeheure wirtschaftliche Anziehungskraft London auf die britische Bevölkerung ausübte, sodass bereits Ende des 17. Jahrhunderts tausende von Arbeitern nach London kamen.

⁴² Vgl. Altena, Bert und Dick van Lente: Gesellschaftsgeschichte der Neuzeit 1750–1989, Göttingen 2009, S. 23, 53 und 63; im Folgenden zitiert als: Altena, Gesellschaftsgeschichte. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Editha Ulrich bezüglich der Reiseberichte von Deutschen, die England einerseits als Land der Freiheit lobten und andererseits die Durchlässigkeit der Ständegesellschaft im Vergleich zum Rest Europas beschrieben. Vgl. Ulrich, Editha: London – Metropole und Residenz in den Augen einiger deutscher Englandreisender des 18. Jahrhunderts, in: Kulturmetropolen – Metropolenkultur. Die Stadt als Kommunikationsraum im 18. Jahrhundert, hrsg. von Raingard Eßer und Thomas Fuchs, Berlin 2002 (Aufklärung und Europa 9), S. 184; im Folgenden zitiert als: Ulrich, Englandreisende.

⁴³ Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Frankfurt am Main 1983 (Nachdruck der 1. Auflage Baden-Baden 2002; hiernach zitiert) (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 423), S. 118; im Folgenden zitiert als: Elias, Höfische Gesellschaft.

diente nur noch als einer von mehreren Schnittpunkten für das Zusammentreffen der englischen Elite. Für die „gute Gesellschaft“, wie es der Soziologe Norbert Elias in *Die höfische Gesellschaft* ausdrückt, war es ein gesellschaftliches Muss, sich in Teilen des Jahres in den luxuriösen Residenzen Londons aufzuhalten, um unmittelbar am politischen und gesellschaftlichen Geschehen teilhaben zu können. Der hohe Adel, ‚the Nobility‘, sowie der Landadel, ‚the Gentry‘, dominierten Politik und Kultur in London, jedoch entwickelte sich die gehobene Mittelschicht, bestehend aus dem Berufs- und Unternehmerbürgertum, zu einem parallel existierenden elitären Kreis, der seine Stellung im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer mehr ausbaute. Während der sogenannten ‚Season‘, die sich von den Herbstmonaten bis Juni erstreckte, fungierte London als unumstrittenes Zentrum des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens des gesamten Landes.⁴⁴ Darüber hinaus befand sich in den Sommermonaten, die besonders für die Pleasure Gardens von Bedeutung waren, ein Teil der Elite ebenfalls in London, weshalb einige Stadthäuser des Adels, aber auch die einiger reicher Bürgerfamilien neben dem Hof als einflussreiche Knotenpunkte für Politik, Kunst, Kultur und Musik fungierten; diese Bereiche wurden also durch breitere Kreise als noch im 16. oder 17. Jahrhundert vorangetrieben.⁴⁵

Die wachsende Bedeutung der Hauptstadt steht in direktem Zusammenhang mit der zentralisierten Machtposition Londons innerhalb Englands. Der Hauptsitz der britischen Krone war im Stadtteil Westminster angesiedelt, besonders St. James’s Palace diente George I. (1660–1727) und George II. (1683–1760) als Hauptresidenz. Zudem beherbergte die Stadt die wichtigsten Gerichtshöfe sowie das Parlament, das sich ab dem Ende des 17. Jahrhunderts als führende politische Institution etablierte. Außerdem diente London als Zentrum des Kolonialreichs Großbritannien, das bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer führenden militärischen und wirtschaftlichen Großmacht in Europa aufstieg. Nach dem Siebenjährigen Krieg mit Frankreich 1763 erstreckte sich das britische Weltreich von Kanada bis Indien sowie von Gibraltar bis Tahiti mit London als unangefochtenem Mittelpunkt. Als Konsequenz dieser herausragenden Stellung befand sich seit den 1730er-Jahren der größte Hafen Europas in London. Damit bot die Stadt als Handelszentrum eines Kolonialreichs eine immense Vielfalt an Waren, was den wirtschaftlichen und kulturellen Kreislauf positiv anregte. Zudem stellte London das Drehkreuz des Finanz- und Bankensystems sowie von Handwerk, Gewerbe und Industrie dar.⁴⁶

⁴⁴ Traditionell hatten sich Teile der Aristokratie, besonders des Landadels, für einige Monate des Jahres auf ihren Landsitzen aufgehalten, da die Ländereien den Mittelpunkt ihrer Machtausübung dargestellt hatten. Hugh Cunningham zu Folge änderte sich das bereits im 16. Jahrhundert. London etablierte sich ab dieser Zeit verstärkt durch den politischen und wirtschaftlichen Machtzuwachs als gesellschaftlich verpflichtender Aufenthaltsort der gehobenen Schichten wenigstens für einen Großteil des Jahres. Vgl. hierzu Cunningham, Hugh: *Leisure in the Industrial Revolution c. 1780–c. 1880*, New York 1980, S. 16; im Folgenden zitiert als: Cunningham, Leisure.

⁴⁵ Vgl. William Webers Ausführungen zur ‚beau monde‘ in Paris und London zwischen 1700 und 1870 in: Weber, William: *Musical Culture and the Capital City: The Epoch of the beau monde in London, 1700–1870*, in: *Concert Life in Eighteenth-Century Britain*, hrsg. von Wollenberg, Susan und Simon McVeigh, Ashgate 2004, S. 71/72; im Folgenden zitiert als: Weber, Musical Culture. Vgl. Elias, *Höfische Gesellschaft*, S. 166/167 sowie McVeigh, Simon: *The Violinist in London’s Concert Life 1750–1784. Felice Giardini and His Contemporaries*, New York und London 1989, S. 4; im Folgenden zitiert als: McVeigh, Giardini.

⁴⁶ Vgl. Smith, Hannah: *Georgian Monarchy. Politics and Culture, 1714–1760*, Cambridge 2006 (Cambridge Studies in Early Modern British History), S. 193–195 und S. 210/211; im Folgenden zitiert als: Smith, *Georgian Monarchy*. Vgl. zudem Fisher, F.J.: *The Development of London as a Centre of conspicuous Consumption in the sixteenth and seventeenth Centuries*, in: *Transactions of the Royal Historical Society, Fourth Series* (30) 1948, S. 37–50, S. 38/39; im Folgenden zitiert als: Fisher, *Development of London*. Vgl. Borsay, London, S. 168.

Die politische, soziale und wirtschaftliche Bedeutung Londons regte die Entwicklung von Kultur und Musik an, was sich nach der Jahrhundertmitte mit den Vorboten der industriellen Revolution um 1760 noch weiter verstärkte. Die Prosperität Englands und der damit verbundene wachsende Konsum führten unter anderem zu neuen Technologien, was den stetig steigenden Wohlstand begünstigte. London nahm hierbei eine wichtige Position ein, da der Bedarf der Londoner nach Waren eine immense Steigerung der Nachfrage bedeutete. Der Vermögenszuwachs beschränkte sich dabei nicht auf das Königshaus oder den Adel, sondern erstreckte sich auf große Teile der Mittelschicht.⁴⁷ Die deutsche Schriftstellerin Sophie von La Roche (1730–1807) ging bereits in ihrem Reisetagebuch von 1788 detailliert auf die besonderen Eigentumsverhältnisse in London ein.

„London ist mehr, viel mehr, als Paris, in vielen Theilen, und besonders in den nahgelegenen Ortschaften und den bürgerlichen Gebäuden der Stadt, weil hier so viel allgemeiner Wohlstand sich zeigt, [...]“

[D]ie größere Zahl der bürgerlichen Wohnungen [giebt] den Beweis [...], daß in England die Glücksgüter mit mehr Gleichheit vertheilt sind; gleichsam als ob in einem Staate, wo der republikanische Geist über die Gewalt der Monarchie herrscht, der Boden gleicher gehalten würde, damit die Glücksgöttin mit ihrer Kugel unaufgehalten durch alle Enden und Straßen rollen könnte.“⁴⁸

Die wirtschaftliche Stärkung des Bürgertums ging mit neuen Denkweisen einher, aus denen eigenständige bürgerliche Prinzipien entstanden. Die Ideen der Aufklärung dienten hierfür als Grundlage, da in ihnen die Autonomie des ‚Ichs‘ sowohl im privaten als auch im öffentlichen Leben propagiert wurde. Es wurde anerkannt, dass jeder Mensch mit Vernunft ausgestattet sei, weshalb jedes Individuum sein Handeln durch die Benutzung des eigenen Verstands selbst bestimmen und als mündiger Bürger Kritik an den politischen, gesellschaftlichen und religiösen Gegebenheiten üben konnte. Obwohl die sozialen Hierarchien zwischen 1700 und 1760 noch klar konturiert waren, zeichnete sich eine Trennung zwischen der traditionellen Ständeorganisation und der modernen Gesellschaft ab, die das Individuum anhand von „Leistung, Bildung und Tugend“⁴⁹ sowie anhand von Betätigungsfeldern wie Politik, Wissenschaft oder Musik anstatt von Familien- oder Standeszugehörigkeit definierte. Das Bürgertum trat verstärkt als selbstverantwortlich in Erscheinung und gestaltete seine Welt in London nach den eigenen Vorstellungen, sodass es das öffentliche Kultur- und Musikleben der Stadt stark beeinflusste.⁵⁰

Ausführliche Informationen über den Aufstieg Londons zum Wirtschafts- und Finanzzentrum finden sich bei: Bucholz, London, S. 87–98 sowie bei Schwarz, Hanoverian London, S. 93.

⁴⁷ Vgl. Altena, Gesellschaftsgeschichte, S. 23, 53, 63 und 179. Die nötigen Rahmenbedingungen für die industrielle Revolution sind vielseitig, jedoch war eine Bedingung dafür die Etablierung Londons als Wirtschafts- und Finanzzentrum mit Bedürfnissen, die von Großbritannien durch Import und Eigenproduktion gestillt werden mussten. Vgl. Bucholz, London, S. 98–100 sowie Black, Jeremy: An Illustrated History of Eighteenth-Century Britain, 1688–1793, Manchester und New York 1996, S. 34 und 47; im Folgenden zitiert als: Black, History of Britain.

⁴⁸ La Roche, Sophie von: Tagebuch einer Reise durch Holland und England von der Verfasserin von Rosaliens Briefen, Offenbach am Main 1788 (Nachdruck der 1. Auflage Karben 1997; hiernach zitiert), S. 201/202 und 231; im Folgenden zitiert als: La Roche, Tagebuch.

⁴⁹ Schäfer, Michael: Geschichte des Bürgertums. Eine Einführung, Köln u. a. 2009, S. 29; im Folgenden zitiert als: Schäfer, Bürgertum.

⁵⁰ Vgl. Altena, Gesellschaftsgeschichte, S. 23 sowie Schwanitz, Dietrich: Englische Kulturgeschichte, Bd. 2, Tübingen und Basel 1995, S. 9–11 und 15/16; im Folgenden zitiert als: Schwanitz, Englische Kulturgeschichte 2. Vgl. Schwanitz, Dietrich: Englische Kulturgeschichte, Bd. 1, Tübingen und Basel 1995, S. 275/276; im Folgenden zitiert als: Schwanitz, Englische Kulturgeschichte 1. Vgl. Schäfer, Bürgertum, S. 28 sowie

Innerhalb der bestehenden Gesellschaftsordnung bedeutete dies eine bewusste Abgrenzung der Mittelschicht von der Aristokratie, die im Vergleich zum tugendhaften, rechtschaffenen Bürgertum als zügellos und dekadent charakterisiert wurde. Aus der wachsenden Selbstachtung heraus entwickelten die Bürger ab der Mitte des 18. Jahrhunderts eigene Kommunikationssphären. Einerseits wurde die schriftliche Verständigung durch Periodika, Bücher und wissenschaftliche Werke vermehrt gepflegt, andererseits nutzte man Clubs, Gesellschaften und das Treffen in Kaffeehäusern, um sich mit Themen aus Politik, Wirtschaft, Kunst oder Musik auseinanderzusetzen.⁵¹ Der deutsche Historiker Johann Wilhelm von Archenholtz (1741–1812) beschrieb dieses Phänomen in seiner unter Zeitgenossen weit verbreiteten Reisebeschreibung *England und Italien* (1785) folgendermaßen:

„Man bemerkt in England bey dem gemeinen Volk mehr Aufklärung und Beurtheilungskraft als in sonst irgend einem Lande. Die Ursache davon ist keine andre als die freye Art, womit alles, was vorgeht, mündlich und schriftlich beurtheilt wird.“⁵²

Dieser bürgerliche Meinungs Austausch wurde durch die rasante Vermehrung und wachsende Variabilität der Druckerzeugnisse ermöglicht. Die zentrale Rolle Londons hierbei begann im späten 17. Jahrhundert, denn durch den Press Licensing Act von 1662 wurde die Druckerlaubnis bis 1695 auf London beschränkt. So konnte sich dort dieser Industriezweig etablieren und sich einen Vorsprung gegenüber dem Rest Großbritanniens erarbeiten, ohne Konkurrenz aus dem Umland fürchten zu müssen.

Im Gegensatz zum restlichen Europa zog in England mit dem Auslaufen des Press Licensing Act und dem daraus resultierenden Ende vieler Beschränkungen zudem eine relative Pressefreiheit ein. Meinungen konnten frei geäußert werden, doch mussten die Herausgeber und Autoren ihr Publikum genau im Blick haben, um profitabel zu wirtschaften. Die Bedeutung der Öffentlichkeit als Konsument wuchs, was dem Buchdruck einen breiten Markt eröffnete. 1702 wurde in London mit dem *Daily Courant* daher die erste Tageszeitung gegründet, der 1709 *The Tatler* und 1711 *The Spectator* als erste Magazine folgten. Daneben begünstigte die vermehrte Veröffentlichung die literarische Bildung, da die Werke bedeutender englischer Autoren wie William Shakespeare (1564–1616), John Milton (1608–1674), John Dryden (1631–1700) oder John Locke (1632–1704) zugänglich wurden.⁵³ „Die englischen Nationalschriftsteller liest das Volk, wie unter andern die unzähligen Auflagen beweisen [...]“, wie Karl Philipp Moritz in seinen Reisebeschreibungen beeindruckt

Wiegmann, Hermann: *Abendländische Literaturgeschichte*, Würzburg 2003, S. 311; im Folgenden zitiert als: Wiegmann, *Literaturgeschichte*. Vgl. Schmidt, Stephan Sebastian: *Opera Impura. Formen engagierter Oper in England*, Trier 2002 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 58), S. 18; im Folgenden zitiert als: Schmidt, *Opera Impura*. Vgl. Black, *History of Britain*, S. 150.

⁵¹ Vgl. Schmidt, *Opera Impura*, S. 20 sowie Schäfer, *Bürgertum*, S. 33 sowie Smith, *Georgian Monarchy*, S. 193.

⁵² Archenholtz, Johann Wilhelm von: *England und Italien*, hrsg. von Michael Maurer, Leipzig 1785 (Nachdruck der 1. Auflage Heidelberg 1993; hiernach zitiert) (*Germanisch-Romanische Monatsschrift Beiheft* 10), S. 58; im Folgenden zitiert als: Archenholtz, *England*.

⁵³ Vgl. Feather, John: *The Power of Print: Word and Image in Eighteenth-century England*, in: *Culture and Society in Britain 1660-1800*, hrsg. von Jeremy Black, Manchester und New York 1997, S. 53 und 57; im Folgenden zitiert als: Feather, *Power of Print*. Vgl. Plumb, John Harold: *Commercialization and Society*, in: McKendrick, Neil u. a.: *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth century England*, hrsg. von McKendrick, Neil u. a., London u. a. 1982, S. 265–334; im Folgenden zitiert als: Plumb, *Commercialization*.

feststellte.⁵⁴ Ihm zufolge sorgte dies dafür, dass die niederen Stände sich den Anschein von Bildung gaben.⁵⁵

Ein für diese Arbeit zentraler Aspekt des Londoner Verlagswesens ist der Musikmarkt, der in seiner Ausdehnung ebenfalls bedeutend zunahm. Zwischen 1740 und 1800 sind über 400 englische Herausgeber meist mit Sitz in London nachweisbar, die vielfach über Jahre hinweg erfolgreich tätig waren.⁵⁶ Das „im 18. Jahrhundert geradezu explodierende Musikverlagswesen“,⁵⁷ wie es Anselm Gerhard ausdrückt, erreichte durch die groß angelegten Werbestrategien und Verwendung von billigen Großeditionen um Unternehmer wie John Walsh (ca.1665–1736) ein breites Publikum. Vielfalt und Umfang waren immens, weshalb London sich als vielseitigster Musikmarkt in Europa zu dieser Zeit präsentierte.⁵⁸

Die zunehmende Ausrichtung an den Bedürfnissen eines großen Marktes rief einen unternehmerischen Einfallsreichtum hervor, der in zukunftsweisenden Geschäftsideen mündete. Der Geschmack eines sozial vielseitigen Publikums bestimmte das Angebot. In enger wechselseitiger Beziehung zur Industrialisierung vollzog sich daher eine Revolution des Konsumverhaltens der Bevölkerung, von der immer größere Teile in der Lage waren auch Luxusgüter zu erwerben.⁵⁹ „This society was characterized by rising expectations of material comfort, social mobility, and the consumption of artifacts and images that mediated economic and sociological fluidity.“⁶⁰ Die steigende Nachfrage nach Waren, zu denen auch das musikalische Angebot zu zählen ist, erforderte eine Angebotserweiterung und damit eine Umformung der Stadt.⁶¹

Um den Bedarf nach mehr Luxus und Unterhaltung zu stillen, wurden einige Stadtgebiete gänzlich umgestaltet, wodurch die Urbanisierung Londons weiter vorangetrieben wurde. Nachdem das Stadtzentrum 1666 durch eine Feuersbrunst fast vollständig zerstört worden war, wurde im Zuge des Wiederaufbaus zwischen den ursprünglich eigenständigen Siedlungen Westminster im Westen und London im Osten mit dem West End ein neues Wohnviertel für die gehobenen Gesellschaftskreise errichtet. Dort wurde außerdem das Vergnügungszentrum der Metropole angesiedelt. Im West End befanden sich neben neuen Promenaden und Parks die bedeutenden Theater wie Covent Garden oder Drury Lane sowie zahlreiche Konzertsäle wie im Haymarket Theatre oder am Hanover Square.⁶²

⁵⁴ Moritz, Karl Philipp: Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782, Zweite verbesserte Auflage Berlin 1785, S. 37; im Folgenden zitiert als: Moritz, Reisen.

⁵⁵ Vgl. Moritz, Reisen, S. 37/38.

⁵⁶ Vgl. Plumb, Commercialization, S. 271.

⁵⁷ Gerhard, Anselm: London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der »absoluten« Musik und Muzio Clementis Klavierwerk, Stuttgart und Weimar 2002, S. 38; im Folgenden zitiert als: Gerhard, Muzio Clementi.

⁵⁸ Vgl. Plumb, Commercialization, S. 271.

⁵⁹ Vgl. Gerhard, Muzio Clementi, S. 47/48 sowie Plumb, Commercialization, S. 271 sowie McKendrick, Neil: The Consumer Revolution of Eighteenth-century England in: The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-century England, hrsg. von Neil McKendrick u. a., London u. a. 1982, S. 9; im Folgenden zitiert als: McKendrick, Consumer Revolution. Vgl. Berg, Maxine: Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain, Oxford 2005, S. 195/196; im Folgenden zitiert als: Berg, Luxury und Pleasure.

⁶⁰ Klein, Lawrence E.: Politeness for plebes. Consumption and social identity in early eighteenth-century England, in: The Consumption of Culture 1600–1800. Image, Object, Text, hrsg. von Ann Bermingham und John Brewer, London und New York 1995, S. 363; im Folgenden zitiert als: Klein, Politeness.

⁶¹ Vgl. Berg, Luxury und Pleasure, S. 249–251 sowie McKendrick, Consumer Revolution, S. 9–13. Neil McKendrick beschreibt in seinem Aufsatz „The Consumer Revolution of Eighteenth-century England“ die Zusammenhänge von Industrialisierung und Konsumrevolution ausführlich.

⁶² Vgl. Berg, Luxury und Pleasure, S. 261/262 sowie McKendrick, Consumer Revolution, S. 10 sowie Porter, Roy: London. A Social History, Cambridge 1995, S. 93 und 169/170; im Folgenden zitiert als: Porter, London.

Urbanisierung und Industrialisierung veränderten das Bild Londons stark, sodass sich sogar eine Opposition formierte, die Städte wie diese als Monster betrachtete.⁶³ Aufklärer wie Voltaire (1694–1778) sahen dies anders und empfanden London als regelrechtes Wunder, das die Zukunft des 18. Jahrhunderts versinnbildlichte. London beherbergte ein immenses Angebot an gesellschaftlicher Mitwirkung, wirtschaftlichen Möglichkeiten, politischer Aktivität, vielseitigen Waren und abwechslungsreicher Unterhaltung, das an keinem anderen Ort in Europa in diesen Ausmaßen zu finden war.⁶⁴ Die englische Hauptstadt fungierte im 18. Jahrhundert als ein Brennpunkt von Modernität; sie lieferte in ihrer politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Ausformung die perfekten Rahmenbedingungen für das Entstehen einer bis dahin ungekannten kulturellen und musikalischen Vielfalt und ermöglichte das Entstehen der Vauxhall Gardens und damit der Vauxhall Songs.

II.2. Unterhaltung in London im 18. Jahrhundert

Kultur

„Die englische Nation hat viel Ähnlichkeit mit den alten Römern; diese verlangten nichts als Brot und Schauspiele, und mich dünkt, die Engländer wünschen auch nichts weiter.“⁶⁵ Das Unterhaltungsbedürfnis der Engländer machte auf ausländische Beobachter wie Jacob Friedrich von Bielefeld (1711–1770) den Eindruck, im Vergleich mit anderen Nationen besonders stark ausgeprägt zu sein. Daher überrascht es nicht, wie umfangreich und mannigfaltig das Angebot, besonders im Landeszentrum London, war. Johann Wilhelm von Archenholtz empfand genau diesen Umstand als charakteristisch, denn, die „[...] Lustbarkeiten der Engländer [zeichnen sich] durch Eigenheit und Mannichfaltigkeit [aus].“⁶⁶

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts vollzog sich zudem eine Revolution des Unterhaltungssektors, was auf das Zusammenspiel von Kapital, investitionswilligen Geschäftsleuten, ansteigendem Wohlstand und sich wandelnden materiellen Bedürfnissen der Bevölkerung zurückzuführen ist. Unterhaltung wurde zu einer begehrten Ware, einem Produkt, und das für immer größere Teile der Bevölkerung über die Aristokratie hinaus. Während bis 1700 Vergnügen fast ausschließlich auf den Adel beschränkt gewesen war, konnte dank der Vergrößerung der finanzkräftigen Bürger- und Unternehmerschicht eine Umgestaltung des Markts erfolgen. Mehr Einwohnern standen sowohl genug Geld als auch genug Freizeit zur Verfügung, um sich zu amüsieren, und das auch mit geistig

Vgl. Altena, Gesellschaftsgeschichte, S. 35 sowie Milligan, Thomas B.: *The Concerto and London's Musical Culture in the Late Eighteenth Century*, Ann Arbor 1979 (Studies in Musicology 69), S. 6; im Folgenden zitiert als: Milligan, Concerto.

⁶³ Vgl. Porter, London, S. 160–162 sowie Johnson, Samuel: *London: A Poem*, In Imitation of the Third Satire of Juvenal, London 1738, S. 4; im Folgenden zitiert als: Johnson, London.

⁶⁴ Vgl. Porter, London, S. 160–164 sowie Borsay, London, S. 168.

⁶⁵ Maurer, Michael (Hrsg.): *O Britannien, von deiner Freiheit einen Hut voll*. Deutsche Reiseberichte des 18. Jahrhunderts, München u. a. 1992 (Bibliothek des 18. Jahrhunderts), S. 115; im Folgenden zitiert als: Maurer Britannien. Franz Liszt benutzte rund 100 Jahre später in einem Artikel für die *Gazette Musicale*, veröffentlicht am 27. Mai 1838 in Paris, den Vergleich mit dem römischen Volk und dessen Forderung nach „panem et circenses“ ebenfalls, um die Forderung der Italiener nach Oper zu beschreiben. Zitiert nach Spaepen, Bruno: *Die Scala als Herrschaftsinstrument? Die Mailänder Oper im Risorgimento*, in: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle, S. 177–186; im Folgenden zitiert als: Spaepen, Risorgimento.

⁶⁶ Archenholtz, *England/1*, S. 478. Archenholtz liefert im 13. Abschnitt seiner Reisebeschreibung eine unterhaltsame Schilderung der englischen Unterhaltungskultur besonders in London. Vgl. hierzu Archenholtz, *England/1*, S. 477–553.

anspruchsvollen Beschäftigungen wie dem Besuch einer Kunstaussstellung oder eines Musikkonzerts.⁶⁷ Der britische Historiker John Harold Plumb beschreibt die Kulturrevolution in *Georgian Delights* (1980) in komprimierter Form: „The late seventeenth and early eighteenth centuries witnessed a revolution in availability of information, in movement, and, most important of all, a growth of affluence amongst the middle and upper-middle classes. These factors interacted with each other to generate what can only be described as a cultural revolution: more and more men and women enjoyed leisure and possessed the means to fill their time with purposeful activity.“⁶⁸

Damit einher ging das Verstehen und Ausnutzen des größer werdenden Markts für Unterhaltung durch innovative Geschäftsmänner, die diesen Bereich ausloteten, Möglichkeiten erkannten und schließlich dank Investitionsbereitschaft, Innovationsdenken und Spezialisierung neue Ideen umsetzten und rentabel verfolgten. Die Auswahl an Vergnügungen, die den Einwohnern der Metropole das ganze Jahr über zur Verfügung stand, wuchs demzufolge in Vielfalt und Umfang stetig.⁶⁹

Wichtige Ursachen für die Ermöglichung dieser Umwälzungen lagen zum einen im Bedeutungsverlust der Kirche, die zwar weiterhin traditionelle Funktionen wie Seelsorge, Ausbildung und Sozialdienste inne hatte, jedoch durch die vom Staat erlangte Autorität sowie die Verweltlichung vor allem der oberen Gesellschaftsschichten geschwächt auftrat. Hinzu kam ein Königshof, der in finanzieller Abhängigkeit vom Parlament stand, sodass das aufstrebende Bürgertum neben dem Adel ungehindert als Auftraggeber in Erscheinung treten konnte.⁷⁰ Darüber hinaus standen sich Landadel und Mittelschicht relativ nahe, wie der Historiker Frank O’Gorman bemerkt: „[...] no great social gulfs existed between the gentry and the urban elite of the middling orders.“⁷¹ Dabei spielte gerade die Aristokratie beim Aufstieg der Mittelschicht eine nicht zu unterschätzende Rolle; „[t]he growing social and political influence of the middling orders was facilitated by the negligence of the aristocracy and gentry themselves, who erected few obstacles in its way.“⁷² Demzufolge erleichterten die aristokratischen Kreise den Aufschwung der Mittelschicht, die sich aufgrund der relativ großen Freiheiten neue kulturelle Bereiche erschließen konnte. Diese gab sich aber

⁶⁷ Vgl. Porter, London, S. 183. John Brewer betont in seinem Aufsatz „Commercialization and Politics“, dass die Mittelschicht eine wachsende Gruppe im politischen und gesellschaftlichen Leben darstellte, die sich auf eine Million der insgesamt sieben Millionen Engländer belief. Dennoch stellte der Adel weiterhin einen wichtigen Bestandteil des Gesamtmarkts dar, obwohl seine Bedeutung sich dahingehend verändert hatte, dass er das obere Segment ausmachte. Vgl. Brewer, John: Commercialization and Politics, in: *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-century England*, hrsg. von McKendrick, Neil u. a., London u. a. 1982, S.197/198; im Folgenden zitiert als: Brewer, Commercialization. Vgl. Porter, Roy: *Material Pleasures in the Consumer Society*, in: *Pleasure in the Eighteenth Century*, hrsg. von Roy Porter und Marie Mulvey Roberts, New York 1996, S. 19–21 und 25; im Folgenden zitiert als: Porter, *Material Pleasures*.

⁶⁸ Plumb, John Harold: *Georgian Delights*, London 1980, S. 9/10; im Folgenden zitiert als: Plumb, *Georgian Delights*.

⁶⁹ Vgl. Plumb, *Georgian Delights*, S. 10 sowie Weber, *Musical Culture*, S. 77.

⁷⁰ Vgl. Rudé, George: *Europa im 18. Jahrhundert. Die Aristokratie und ihre Herausforderungen durch das Bürgertum*, München 1978 (*Kindlers Kulturgeschichte des Abendlandes XIV*), S. 226–229; im Folgenden zitiert als: Rudé, *Europa 18. Jahrhundert*. Vgl. Bucholz, London, S. 133 und 158.

⁷¹ O’Gorman, *Long Eighteenth Century*, S. 104.

⁷² O’Gorman, *Long Eighteenth Century*, S. 109. Die Nachlässigkeit oder Unaufmerksamkeit des Adels ist in Teilen auf dessen zunehmende finanzielle Abhängigkeit von der wachsenden Mittelschicht zurückzuführen. So befand sich zwar die politische Macht in den Händen der Aristokratie, doch musste auf die in der Presse öffentlich verfolgten Wünsche und Bedürfnisse größerer Teile der Bevölkerung immer mehr eingegangen werden. Vgl. hierzu O’Gorman, *Long Eighteenth Century*, S. 112.

gleichzeitig mit der deutlichen Dominanz des Adels vorerst zufrieden und erkannte die Oberschicht als ein Vorbild für gutes Verhalten und kulturelle Bildung an. Somit sah sich die Aristokratie in ihrer Stellung an der Spitze des Landes nicht gefährdet und öffnete ohne Widerstand einstmals elitäre Sphären in Kunst und Musik den unteren Schichten.⁷³

Die Produktpalette der Londoner Unterhaltungslandschaft konnte demnach an ein im Verlauf des Jahrhunderts breiter gefächertes Publikum angepasst werden. Der Markt regulierte sich aufgrund der fehlenden staatlichen, kirchlichen oder aristokratischen Regulierung selbst, indem die Nachfrage das Angebot bestimmte. Gerade die kommerzielle Ausrichtung hatte dann eine rasante Umformung und Weiterentwicklung der Londoner Kulturlandschaft zur Folge.⁷⁴

Ein Resultat des wachsenden Unterhaltungsspektrums war, dass die Metropole zu einem lohnenden Umfeld für Künstler aller Sparten heranwuchs. Ohne wie bisher auf die Gunst eines Patrons angewiesen zu sein, konnten diese in London ein Vermögen machen. Diesen Umstand bestaunten beispielsweise italienische Schriftsteller, wie aus den Beobachtungen des Dichters Giuseppe Marc'Antonio Baretti (1719–1789), in England als Joseph Baretti bekannt, hervorgeht:

„Our learned stare when they are told, that in England there are numerous writers who get their bread by their productions only, and that some amongst them can earn from booksellers a thousand sequens⁷⁵ a year if they are laborious; or that a single play in London, [...], will sometimes produce as much to its author. They can scarcely be brought to believe such wonders, as not one in a hundred of them ever got with his quill as much in a twelvemonth, as the worst hackneyscribler in London can get in a week.“⁷⁶

Eine Konsequenz dieser günstigen Aussichten war, dass zahlreiche Künstler aus dem In- und Ausland nach London strömten und die kulturelle Entwicklung vorantrieben.⁷⁷

In diesem Sinne beschreibt Peter Borsay die Metropole als das „[...] forcing-house of cultural change in Britain.“⁷⁸ Hier konnte sich eine in Europa einzigartige Vergnügungslandschaft entwickeln, die alle Sektoren von Sport und Wettspielen über

⁷³ Vgl. O’Gorman, *Long Eighteenth Century*, S. 109–112. Innerhalb der Londoner Gesellschaft kristallisierte sich ab ca. 1700 trotz des allgemeinen Wohlstandanstiegs eine stärkere soziale Differenzierung heraus und es entwickelte sich mit der ‚Beau monde‘ eine urbane Elite innerhalb der Elite. Diese exklusive Gruppe, die sich in ihrer Zusammensetzung jährlich wandelte, grenzte sich bewusst von bestimmten Mitgliedern der gehobenen Mittelschicht sowie von ausgeschlossenen aristokratischen Familien ab. Mithilfe der Darstellung der eigenen politischen, sozialen und materiellen Macht behauptete die Beau monde im 18. Jahrhundert ihre Stellung an der Spitze der Londoner Gesellschaft, gleichzeitig unterschied sie sich aber mit ihren Verhaltensweisen und Lebensgewohnheiten bewusst von anderen Kreisen. Auf soziale und kulturelle Veränderungen gingen Mitglieder der Beau monde aber durchaus ein, sodass sie Mode und Geschmack in London in diesem Zeitraum prägten. Daher bestand für sie auch keine Notwendigkeit bestimmte Kulturbereiche für andere Schichten verschlossen zu halten, sie erlaubten in gewisser Weise deren Teilnahme und Imitationsversuche. Vgl. Greig, Hannah: *The Beau Monde. Fashionable Society in Georgian London*, Oxford 2013, S. 3–27 sowie 61–66 sowie 231–237; im Folgenden zitiert als: Greig, Beau Monde. Hannah Greig beschäftigt sich eingehend mit der Beau monde und liefert in ihrer aktuellen Monographie *The Beau Monde* eine umfassende Darstellung der sozialen Gegebenheiten im Georgian London.

⁷⁴ Vgl. Porter, *Material Pleasures*, S. 29 und 32.

⁷⁵ Hiermit ist die venezianische Währung „Sequin“ oder „zecchino“ gemeint, eine gängige Goldwährung im Mittelmeerraum, die eine Zeit lang auch unter dem Namen „ducato“ – nach dem Dogen von Venedig – bekannt war.

⁷⁶ Baretti, Joseph: *An Account of the Manners and Customs of Italy; with Observations on the Mistakes of some Travellers, with Regard to that Country*, London 1786, S. 236/237; im Folgenden zitiert als: Barretti, Italy.

⁷⁷ Vgl. Porter, *Material Pleasures*, S. 31.

⁷⁸ Borsay, London, S. 170.

Literatur und bildende Kunst bis hin zu Musik umfasste und die Qualitätssteigerung, Auswahlverfeinerung sowie Innovation begünstigte.

Musik

Die Veränderung der Londoner Unterhaltungsbranche erstreckte sich auf alle Bereiche, auch auf die Musik, wobei London zu einem führenden musikalischen Zentrum Europas aufstieg.⁷⁹ Neben etablierten Gebieten wie Kirchenmusik, höfischer Musikausübung und Oper fanden neuartige Formen – wie die Freiluftkonzerte in den Vauxhall Gardens – einen Platz und füllten bestehende Lücken. Auf das Londoner Publikum zugeschnittene Ideen führten zusammen mit der Ausweitung bestehender Angebote zu Entwicklungen, die das Musikleben in ganz Europa maßgeblich beeinflussen sollten.

Um zu verstehen, wie moderne Unterhaltungsformen wie die Pleasure Gardens aufkommen und florieren konnten, ist eine genauere Betrachtung des Musiklebens in London unabdingbar. Zuerst werden hierfür die verschiedenen Aufführungsorte und Auftraggeber von Hof und Kirche über Oper und Theater bis hin zum Konzert beschrieben, bevor in einem zweiten Schritt besondere Charakteristika der Londoner Musiklandschaft skizziert werden. Dies verdeutlicht, inwiefern sich die Stadt von anderen kulturellen Zentren des Jahrhunderts abhob und die Entstehung der Vauxhall Songs ermöglichte.

Die kulturelle Prägung durch den Hof nahm in Großbritannien mit dem auslaufenden 17. Jahrhundert ab, was zum einen durch das Abbrennen des königlichen Hauptsitzes in Whitehall 1698 bedingt wurde.⁸⁰ Dies bewirkte eine räumliche Trennung von Hof und Regierung. Zum anderen stand das Königshaus ab 1698 durch den Civil List Act in finanzieller Abhängigkeit vom Parlament. Spätestens ab diesem Zeitpunkt mussten die höfischen Ausgaben drastisch gekürzt werden, was auch den Etat für Musik betraf. So legten weder George I. (1660–1727) noch seine Nachfolger während ihrer Aufenthalte in London Wert auf ausgiebige musikalische Unterhaltung am Hof, sondern griffen vermehrt auf das öffentliche Angebot der Hauptstadt zurück. Auf die Finanzierung eines Hoftheaters verzichteten die englischen Könige gänzlich.⁸¹ Weiterhin Bestand hatte, obwohl in verkleinerter Form, die Förderung von Instrumentalisten, Sängern und Komponisten in der Chapel Royal sowie den privaten königlichen Orchestern, in denen einige der führenden Musiker Londons wie Johann Christian Bach Anstellung fanden.⁸² Daneben unterstützte das Königshaus in finanziell kleinem Rahmen ausgewählte Institutionen wie die Royal Academy of Music. Eine letzte Form der Teilnahme am öffentlichen Musikgeschehen bildeten Besuche

⁷⁹ Vgl. Borsay, London, S. 170.

⁸⁰ Vgl. Bucholz, London, S. 132. Als einschlägige Sekundärwerke, die sich mit verschiedenen Aspekten des Hofes in der englischen Musik auseinandersetzen, seien hier folgende Arbeiten genannt: Burrows, Donald: *Handel and the Chapel Royal*, Oxford 2005; im Folgenden zitiert als: Burrows, Chapel Royal; Daub, Peggy Ellen: *Music at the Court of George II. 1727-1760*, Diss. 1985, Druck: Ann Arbor 1985; im Folgenden zitiert als: Daub, Music at Court.

⁸¹ Vgl. Bucholz, London, S. 104 sowie 153. Vgl. Smith, *Georgian Monarchy*, S. 59–70. Hannah Smith gibt einen grundlegenden und detaillierten Einblick über die Zusammenhänge von Politik und Kultur zwischen 1714 und 1760.

⁸² Noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts belief sich die Zahl der angestellten Musiker in der King's Musick auf zwischen 60 und 80, zu denen die Musiker der Queen mit durchschnittlich 15 Mitgliedern hinzukamen. Vgl. Woodfill, Walter L.: *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I*, New York 1969, S. 179, 300–306; im Folgenden zitiert als: Woodfill, Musicians. Zur Regierungszeit von George II. beliefen sich die Zahlen der Musiker der Chapel Royal auf höchstens 32 und die der King's Band auf 25. Vgl. Daub, Music at Court, S. 289.

diverser Kulturveranstaltungen, für die die Anwesenheit eines Mitglieds der königlichen Familie eine besondere Attraktion bedeutete. Zum Beispiel mischte sich Frederick Prinz of Wales in den Vauxhall Pleasure Gardens, als deren Patron er auftrat, oft unter das Volk. Damit verfügte das britische Königshaus gegenüber kontinentaleuropäischen Monarchien wie in Frankreich aber über vergleichsweise geringen Einfluss auf die Musik. Trotz dieser Einschränkungen stellte der Hof dennoch eine Institution dar, die Musikern in London Arbeitsmöglichkeiten bieten und so zu deren Lebensunterhalt und ein Stück weit zu deren gesellschaftlichem Status beitragen konnte. Das Königshaus leistete vor allem mit Patronage und Teilnahme am öffentlichen Leben seinen Beitrag zur Musiklandschaft Londons, ohne sie zu dominieren oder zu kontrollieren.⁸³

Bei der Stellung der anglikanischen Kirche zeigt sich ein ähnliches Bild.⁸⁴ Traditionell nahm sie in London eine wichtige Rolle ein, was sich allein anhand der großen Anzahl an Kirchen und geistlichen Institutionen im Stadtgebiet offenbart.⁸⁵ St. Pauls Cathedral und Westminster Abbey waren die bedeutendsten Zentren, die für zahlreiche Londoner Musiker auch noch im 18. Jahrhundert ein wichtiges Betätigungsfeld bedeuteten; so für Samuel Arnold (1740–1802), der Lieder für die Vauxhall Gardens komponierte, und der unter anderem als Organist der Chapel Royal sowie an Westminster Abbey arbeitete.⁸⁶ Trotzdem spielte die Kirche, ähnlich wie der Hof, nur eine untergeordnete Rolle im englischen Musikleben. Ihre Stellung hatte sich bereits seit dem 17. Jahrhundert mit der zunehmenden Säkularisierung wesentlich gewandelt. So fand einerseits eine generelle Abwendung der britischen Gesellschaft von den kirchlichen Institutionen statt, andererseits wuchs der weltliche Einfluss vom Kontinent auf die englische Kirchenmusik.⁸⁷ Kenneth R. Long attestiert in seiner Studie zur englischen Kirchenmusik der geistlichen Musik im 18. und 19. Jahrhundert sogar einen regelrechten Stillstand: „From the first Prayer Book of 1549 to the death of Purcell in 1695 the history of English cathedral music was one of growth, experiment, innovation and development; of achievement, new influences, change and fresh achievement. [...]. Then from about 1700 till almost 1900 very little further progress was made: not only was

⁸³ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 45 sowie Woodfill, Musicians, S. 161/162, 173 und 177 sowie Rohr, Deborah: The Careers of British Musicians, 1750–1850. A Profession of Artisans, Cambridge 2001, S. 42/43; im Folgenden zitiert als: Rohr, Musicians. Vgl. McVeigh, Simon: Concert Life in London from Mozart to Haydn, Cambridge 1993, S. 233–236; im Folgenden zitiert als McVeigh, Concert Life. Vgl. Smith, Georgian Monarchy, S. 83/84 sowie 233–236.

⁸⁴ Als einschlägige Sekundärwerke, die sich mit verschiedenen Aspekten der Kirche in der englischen Musik auseinandersetzen, seien hier folgende Arbeiten genannt: Long, Kenneth R.: The Music of the English Church, London u. a. 1972; im Folgenden zitiert als: Long, Music English Church; Temperley, Nicholas (Hrsg.): Studies in English Church Music, Aldershot u. a. 2009; im Folgenden zitiert als: Temperley, Church Music; Chappell, Paul: Music and Worship in the Anglican Church 597–1967, London 1968; im Folgenden zitiert als: Chappell, Music and Worship; Temperley, Nicholas: The Music of the English Parish Church, Cambridge u. a. 1979; im Folgenden zitiert als: Temperley, English Parish Church.

⁸⁵ Vgl. hierzu die Beschreibung der Gedrängtheit von Kirchen und geistlichen Institutionen bei: Temperley, Nicholas u. a.: Art. „London“, in: NGr/2 (2001), Bd. 15, S. 110; im Folgenden zitiert als: Temperley, London NGr. Bereits seit dem Mittelalter existierten über 100 Pfarrkirchen auf dem Stadtgebiet, George Rudé gibt für das Jahr 1812 sogar 186 anglikanische Kirche und Kapellen in London an. Vgl. Rudé, Europa 18. Jahrhundert, S. 228.

⁸⁶ Vgl. Walker, Ernest: A History of Music in England, Oxford 1907 (Neudruck der 1. Auflage Oxford 1952; hiernach zitiert), S. 265; im Folgenden zitiert als: Walker, History. Vgl. Hoskins, Robert: Art. „Arnold, Samuel“, in: MGG/2/P, Bd. 1 (1999), Sp. 1002/1003; im Folgenden zitiert als: Hoskins, Arnold MGG.

⁸⁷ Vgl. Chappell, Music and Worship, S. 75/76 sowie Woodfill, Musicians, S. 135.

development almost at a standstill but in some ways there was even regression and decline.“⁸⁸ Der Bedeutungsverlust der Kirche im politischen und gesellschaftlichen Leben Englands war bereits seit der Reformation durch das Einsetzen der „Oberhoheit des weltlichen Staates [...] über die der nationalen Kirche“ evident geworden und erfasste auch die Kirchenmusik.⁸⁹ Dies gab Raum für neue musikalische Formen im weltlichen Musikbereich – wie etwa die Vokalmusik in den Vauxhall Garden –, der den musikalischen Bedürfnissen der Bevölkerung in dieser Zeit eher entsprach als die Musik der Kirche.⁹⁰

Aufgrund der Veränderungen des Konsumverhaltens des Publikums sowie der sozialen Umformungen im Verlauf des 18. Jahrhunderts gewannen Sektoren wie das Musiktheater oder das Konzertwesen immer mehr an Relevanz. Die einstige Vorherrschaft von Kirche und Hof ging merklich zurück, sodass sich Möglichkeiten für die Ausweitung anderer Gebiete ergaben. Der englische Komponist und Musikhistoriker Adam Carse bemerkt in diesem Zusammenhang in seiner Beschreibung des Orchesters im 18. Jahrhundert: „The main stream of English music, however, did not flow along the channel of its court music. The scenes of musical activity were the theatres, concert-rooms and pleasure gardens of London, [...]“⁹¹

Die Theater und Opernhäuser sind für die Entwicklung eines in Europa zukunftsweisenden Musiklebens besonders wichtig, denn durch sie unterschied sich London in mehrfacher Hinsicht von dem Angebot anderer europäischer Metropolen.⁹² Zuerst waren die Londoner Spielstätten anders organisiert als der Großteil ihrer kontinentaleuropäischen Pendants, die in finanziellen und somit auch künstlerischen Belangen von einem Herrscher oder aristokratischem Patron abhängig waren. Da die Londoner Institutionen von selbstständigen Unternehmern finanziert wurden und auf Rentabilität ausgelegt waren, standen sie in Abhängigkeit vom zahlenden Publikum. Diese kommerzielle Ausrichtung und wirtschaftliche Verbindung mit einem größeren Teil der Bevölkerung – die gehobenen Schichten dominierten zwar, jedoch war den unteren Gesellschaftskreisen der Zutritt nicht verwehrt – unterschied das Londoner Theaterleben von den meisten anderen Kulturzentren wie Paris, Mannheim, Wien oder Neapel. Aufgrund der geringen staatlichen Subventionen sicherten in London die zahlenden Besucher die Existenz eines Theaters. Die

⁸⁸ Long, *Music English Church*, S. 285. Long macht im Zuge seiner Ausführungen deutlich, dass nicht alle Bereiche der Kirchenmusik betroffen waren, da ihm zufolge die Hymnologie einen Höhepunkt im 18. Jahrhundert erlebte.

⁸⁹ Rudé, *Europa 18. Jahrhundert*, S. 229.

⁹⁰ Vgl. Rohr, *Musicians*, S. 10.

⁹¹ Carse, Adam: *The Orchestra in the XVIIIth Century*, Cambridge 1940 (Nachdruck der 1. Auflage Cambridge 1950; hiernach zitiert), S. 77; im Folgenden zitiert als: Carse, *Orchestra*.

⁹² Als einschlägige Sekundärwerke, die sich eingehend mit der Bedeutung von Oper und Theater in der englischen Musik des 18. Jahrhunderts auseinandersetzen, seien hier folgende Arbeiten genannt: Fiske, Roger: *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, London 1973; im Folgenden zitiert als: Fiske, *Theatre Music*; Girdham, Jane: *English Opera in Late Eighteenth-Century London*. Stephen Storace at Drury Lane, Oxford 1997; im Folgenden zitiert als: Girdham, *English Opera*; Nalbach, Daniel: *The King's Theatre 1704–1867*. London's First Italian Opera House, London 1972; im Folgenden zitiert als: Nalbach, *King's Theatre*; Petty, Frederick C.: *Italian Opera in London 1760–1800*, Ann Arbor 1980 (*Studies in Musicology* 16); im Folgenden zitiert als: Petty, *Italian Opera*; Taylor, Carole Mia: *Italian Operagoing in London, 1700-1745*, Diss. Syracuse 1991 (Druck: Ann Arbor 1993); im Folgenden zitiert als: Taylor, *Operagoing*.

Unterhaltungsbedürfnisse und musikalischen Vorlieben einer relativ breiten und zum Teil anonymen Öffentlichkeit zu befriedigen, rückte demzufolge in den Mittelpunkt.⁹³

Ein Resultat dieser Ausrichtung war das Entstehen einer starken Konkurrenz zwischen den Opera Companies und Theatern, die, wie aus den Bemerkungen des Zeitgenossen Archenholtz hervorgeht, um die Gunst des Publikums regelrecht kämpfen mussten:

„Die beiden Theater in Drury-Lane und Coventgarden wetteifern miteinander, und zwar so sehr, daß der Vorzug nicht leicht zu bestimmen ist. Beide sparen keinen Aufwand und keine Bemühungen, das Publikum zu gewinnen, [...]. Dieser Wetteifer ist von anerkanntem und ausgebreitetem Nutzen; [...].“⁹⁴

Aus Archenholtz' Beschreibung wird deutlich, dass dieser Wetteifer schwerwiegende Konsequenzen für die Londoner Theaterlandschaft hatte. Zunächst beeinflusste dies die künstlerische Orientierung der Unternehmen, die nicht allein mit einem umfangreichen Angebot Zuschauer anzulocken versuchten, sondern weder Kosten und Mühen scheuten, um ein qualitativ hochwertiges, modernes und spektakuläres Programm unter Aufbietung der bekanntesten Sänger, Instrumentalisten und Komponisten zu bieten. In dieser Weise stachelten sich die Theater und Companies zu immer neuen Höchstleistungen an, was Archenholtz zufolge von „anerkanntem und ausgebreitetem Nutzen“ sei.⁹⁵

Die künstlerische Ausrichtung an den Wünschen des Publikums hatte aber auch zur Folge, dass sich die Finanzierung über einen längeren Zeitraum hinweg keineswegs einfach gestaltete. So scheiterten zahlreiche Impresari und Geschäftsleute an der großen Konkurrenz und dem finanziellen Druck wie am Beispiel von Georg Friedrich Händel (1685–1759) und seiner Tätigkeit am King's Theatre in wechselnder Funktion offensichtlich wird. Besonders die italienische Oper war ein kostspieliges Unterfangen. Zudem entstand ein neues Abhängigkeitsverhältnis zwischen Komponist und Publikum, das als weitgehend anonymer Markt die musikalische Gestaltung der Werke wesentlich prägte.⁹⁶

Ein positiver Aspekt des Wettstreits innerhalb der Londoner Theaterlandschaft lag aber in der daraus resultierenden Spezialisierung, was im Bereich des Musiktheaters vor allem die Abgrenzung von englischer und italienischer Oper betraf. Dies mündete in der Etablierung getrennter Spielstätten: Italienische Oper wurde im King's Theatre am Haymarket und später

⁹³ Vgl. Strohm, Reinhard: Händels Opern im europäischen Zusammenhang, in: Die Oper im 18. Jahrhundert, hrsg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend, Laaber 2006 (Geschichte der Oper 2), S. 28/29; im Folgenden zitiert als: Strohm, Händels Opern. Vgl. Burden, Michael: The lure of aria, procession and spectacle: opera in eighteenth-century London, in: The Cambridge History of Eighteenth-Century Music, hrsg. von Simon P. Keefe, Cambridge 2009, S. 386; im Folgenden zitiert als: Burden, Opera in London. Vgl. Harley, John: Music in Purcell's London. The social background, London 1968, S. 14/15; im Folgenden zitiert als: Harley, Purcell's London.

⁹⁴ Archenholtz, England/1, S. 480.

⁹⁵ Vgl. Archenholtz, England/1, S. 480 sowie Willaert, Saskia: Italian Comic Opera at the King's Theatre in the 1760s: the Role of the Buffi, in: Music in Eighteenth-Century Britain, hrsg. von David Wyn Jones, Aldershot 2000, S. 17; im Folgenden zitiert als: Willaert, Italian Comic Opera. Vgl. die Gagenaufstellungen von Sängern und Komponisten der italienischen Oper in London bei: Woodfield, Ian: Opera and Drama in Eighteenth-Century London. The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance, Cambridge 2001, S. 209–211; im Folgenden zitiert als: Woodfield, Opera in London. Vgl. Milhous, Judith und Robert D. Hume: Opera Salaries in Eighteenth-Century London, in: Journal of the American Musicological Society 66/1 (1993), S. 79–83; im Folgenden zitiert als: Milhous, Opera Salaries.

⁹⁶ Vgl. die Ausführungen zu Händels Opernunternehmen in London und dem Theaterumfeld im Kapitel 6 bei: Burrows, Donald: Handel, Oxford 1994 (Nachdruck der 1. Auflage Oxford 2012; hiernach zitiert) (The Master Musicians), S. 130–171; im Folgenden zitiert als: Burrows, Handel. Vgl. Willaert, Italian Comic Opera, S. 16–19 sowie Gerhard, Muzio Clementi, S. 47/48.

im Pantheon gespielt, wohingegen das englische Musiktheater hauptsächlich im Lincoln's Inn Fields Theatre, ab 1732 unter dem Namen Covent Garden, und in der Drury Lane ansässig war.⁹⁷

Zwar spielte bis zum Ende des 17. Jahrhunderts das italienische Importgut noch keine große Rolle im Londoner Musikleben, jedoch setzte zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein rasanter Anstieg von italienischen Opern und ein Zustrom von ausländischen Musikern ein, die nicht nur das Opernleben Londons rasch dominierten und das englische Musiktheater vorerst zurückdrängten. Besonders in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erlebte das dortige Musikleben mit Händels Kompositionen einen künstlerischen Höhepunkt, was die Metropole zu einem bedeutenden Standort der italienischen Oper machte und zahlreiche wichtige Komponisten von Giovanni Bononcini (1670–1747) über Francesco Geminiani (1687–1762) bis hin zu Christoph Willibald Gluck (1714–1787) anlockte. Erst mit Händels endgültiger Hinwendung zum englischen Oratorium 1741 begann für die Opera seria eine Zeit der relativen Unbedeutendheit, da vor allem Pasticci und später im Jahrhundert komische Opern und Ballette die Spielpläne bestimmten. Nur selten wurden neue Opern komponiert wie Bachs *Adriano in Siria* 1765 oder *La Clemenza di Scipione* 1778, von denen die meisten schnell in Vergessenheit gerieten. Dieser Umschwung ist unter anderem auf die immense Konkurrenz sowie den finanziellen Druck zurückzuführen, der auf den Theatern lastete und die künstlerische Kontinuität erschwerte.⁹⁸

Hinzu kam, dass die Bevölkerung der mit Rezitativen versehenen italienischen Oper zwiespältig gegenüberstand, wie Archenholtz noch 1785 in seiner Reisebeschreibung feststellte:⁹⁹

„Da die Engländer nicht sehr zur Oper gestimmt und mit der italienischen Sprache gar nicht bekannt sind, so wird dies Theater von der ganzen Nation mit der größten Gleichgültigkeit angesehen, und bloß der Adel glaubt es der Mode wegen unterstützen zu müssen. In keinem Schauspielhause in der Welt wird daher so viel gegähnt, als hier, wozu denn auch kommt, daß Decorationen, Maschinen, Kleider, Tänze, kurz alles, die Musik ausgenommen, der Nation unwürdig ist.“¹⁰⁰

Stanley Sadie bestätigt, dass sich zur italienischen Oper Kritiker zu Wort meldeten: „There was always a sector of the British public that thought Italian opera an effete art, too full of artifice, and unnatural because of the use of the castrati; Dr. Johnson's remark that, as far as London audiences were concerned, Italian opera was ‚an exotic and irrational entertainment‘ (...), was however a middle-class view than one belonging to the higher levels of society, [...]“.¹⁰¹ Sadie zufolge fanden sich die Gegner der italienischen Oper eher in den Kreisen der Mittelschicht, wohingegen die oberen Gesellschaftskreise dem Importgut wohlwollend

⁹⁷ Vgl. Burden, *Opera in London*, S. 386 sowie Fiske, Roger: *English Opera*, in: *The Age of Enlightenment 1745-1790*, hrsg. von. Wellesz, Egon und Frederick Sternfeld, London u. a. 1973 (*New Oxford History of Music* VII), S. 257/258; im Folgenden zitiert als: Fiske, *English Opera*.

⁹⁸ Vgl. Sadie, Stanley: *Italians and Italian Instrumental Music in Eighteenth-Century London*, in: *Chigiana* (43/N. 23) 1993, S. 298/299; im Folgenden zitiert als: Sadie, *Italians in London*. Vgl. Petty, *Italian Opera*, S. 3–8 sowie 16 und 69 sowie Schmidt, *Opera Impura*, S. 24–26 sowie Strohm, *Händels Opern*, S. 30–32 sowie Temperley, *London NGr*, S. 116. Vgl. die Beschreibungen des Repertoires der italienischen Oper zwischen 1760 und 1800 bei: Petty, *Italian Opera*, S. 37–48.

⁹⁹ Vgl. die Ausführungen zu den verschiedenen zeitgenössischen Sichtweisen auf die Oper in England bei: Petty, *Italian Opera*, S. 69–85.

¹⁰⁰ Archenholtz, *England/1*, S. 478.

¹⁰¹ Sadie, *Italians in London*, S. 299.

gegenüberstanden und es förderten. Für letztere war besonders die italienische Oper eine Möglichkeit, ihre soziale Position in Form von möglichst geräumigen und gut situierten Logen zur Schau zu stellen.¹⁰²

Trotzdem erarbeiteten sich auch das englische Musiktheater und damit die englischsprachige Vokalmusik einen Platz im Londoner Musikleben. Vor allem seit dem Erfolg von John Gays (1685–1732) *Beggar's Opera* 1728, dem kurzen Boom der englischen Ballad Opera in den 1730er-Jahren und dem Aufstieg der englischen komischen Oper gewann dieser Sektor in der Gunst des Publikums und erwies sich sogar als finanziell rentabel. Im Gegensatz zur italienischen Oper bestanden die Vorstellungen in den englischen Häusern in der Regel aus einer abendfüllenden Komposition sowie einem kürzeren Postlude mit drei vorherrschenden Kategorien: Neben den Opern und Masques, deren Musik oft von gesprochenem Text unterbrochen wurde, bildeten die Ballad Operas – Komödien mit kurzen Liedern – sowie Pantomimen, die aus Liedern und Ensemblenummern bestanden und ohne gesprochenen Dialog auskamen, den Hauptbestandteil. Das Angebot war also vielseitig, da unterschiedliche musikalische Formen auf dem Spielplan standen, sodass das englische Musiktheater im 18. Jahrhundert sowohl neben als auch in Konkurrenz zur italienischen Oper existieren und eigene Wege beschreiten konnte. Die Öffentlichkeit fungierte dabei mehr denn je als treibende Kraft und bedingte den Wettbewerb zwischen Institutionen und Musikern.¹⁰³

In gleichem Maße von den Wünschen des Publikums abhängig war das Konzertwesen, das sich in diesem Zeitraum als zukunftsweisend in Europa erwies mit neuen Ideen wie etwa den Freiluftkonzerten in den Pleasure Gardens.¹⁰⁴ Da London aufgrund der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen ein lohnendes Umfeld für Musiker aller Sparten bildete, wurde eine Vielzahl an gut ausgebildeten Künstlern aus ganz Europa angezogen. Dieser Anstieg an Musikern resultierte wiederum in einem höheren Bedarf nach Beschäftigungsgelegenheiten zur Sicherung des Lebensunterhalts, sodass es einerseits möglich, andererseits notwendig wurde, neue musikalische Felder zu erschließen. Raum dafür lieferte im besonderen Maße das Konzertwesen, das im 17. Jahrhundert noch weitgehend auf den Hof und einige aristokratische Häuser beschränkt geblieben war, das sich aber aus den genannten Gründen nun frei entwickeln konnte. Sowohl Unternehmer als auch Musiker

¹⁰² Vgl. Sadie, *Italians in London*, S. 298–301 sowie Greig, *Beau Monde*, S. 80–85 und 93/94.

¹⁰³ Vgl. Temperley, *London NGr*, S. 116 sowie Hume, *London NGrOpera*, S. 2 und 8/9 sowie Schmidt, *Opera Impura*, S. 49–51 sowie Fiske, *English Opera*, S. 257–259 sowie Burden, Michael: *Opera in eighteenth-century England: English opera, masques, ballad operas*, in: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, hrsg. von DelDonna, Anthony R. und Pierpaolo Polzonetti, Cambridge 2009, S. 202–213, S. 212; im Folgenden zitiert als: Burden, *English opera*.

¹⁰⁴ Konzertwesen wird in diesem Kontext, der Definition Hanns-Werner Heisters folgend, als „die historisch-systematische, strukturierte Summe aller Konzerte und Konzerttypen“ innerhalb des lokalen Rahmens London im 18. und frühen 19. Jahrhundert verstanden. Vgl. hierzu Heister, Hanns-Werner: Art. „Konzertwesen“, in: *MGG/2/S* (1996), Bd. 5, Sp. 686; im Folgenden zitiert als: Heister, *Konzertwesen MGG*. Als einschlägige Sekundärwerke, die sich mit der Bedeutung des Konzertwesens in London im 18. Jahrhundert auseinandersetzen, seien hier folgende Arbeiten genannt: McLamore, Laura Alyson: *Symphonic Conventions in London's Concert Rooms, ca. 1755–1790*, Diss. Los Angeles 1991 (Druck: Ann Arbor 1992); im Folgenden zitiert als: McLamore, *Concert Rooms*; McVeigh, *Concert Life*; Milligan, *Concerto*; Wollenberg, Susan und Simon McVeigh (Hrsg.): *Concert Life in Eighteenth-Century Britain*, Aldershot und Burlington 2004; im Folgenden zitiert als: Wollenberg, *Concert Life*.

nutzten das öffentliche Konzertwesen und bauten ein in Europa einzigartiges Konzertleben auf.¹⁰⁵

Die Wurzeln des öffentlichen Konzertwesens reichen dabei bis ins 17. Jahrhundert zurück. Die ersten belegbaren Konzerte werden dem Londoner Hofmusiker John Banister (1630–1679) zugeschrieben, der 1672 in einem Saal der Whitefriars Tavern tägliche Musikveranstaltungen organisierte.¹⁰⁶ Eine detaillierte Beschreibung lieferte Roger North aus eigener Erinnerung:

„53. Banister's in White fryers

The next essay was of the elder Banister, who had a good theatricall vein and in composition had a lively style peculiar to himself. He procured a large room in Whitefryars, neer the Temple back gate, and made a large raised box for musicians, whose modesty required curtaines. The room was rounded with seats and small tables alehous fashion; 1s. was the price and call for what you pleased. There was very good musick, for Banister found means to procure the best hands in towne, and some voices to come and performe there, and there wanted no variety of humour, for Banister himself (inter alia) did wonders upon the flageolett to a thro base and the severall masters had their solos. This continued full one winter, and more I remember not.“¹⁰⁷

An Banisters Konzerten wirkten neben ihm selbst einige der besten Londoner Musiker mit. Zum Preis von einem Shilling – also bereits als gegen Eintritt zugängliche, öffentliche Veranstaltung – konnten Zuhörer den Darbietungen beiwohnen, wobei die Atmosphäre mit Sitzplätzen und Tischen in „alehous fashion“ noch eher einer Taverne glich als einem späteren Konzertsaal. Dennoch blieben derartige Aufführungen bis 1700 eine Seltenheit und waren noch nicht fest in das Unterhaltungsangebot der Stadt integriert.¹⁰⁸

Erst im 18. Jahrhundert entwickelten sich derartige Konzerte zu einem festen Bestandteil der Londoner Musiklandschaft und erlebten in der zweiten Jahrhunderthälfte eine Blütezeit. Für die 1730er-Jahre konstatiert Simon McVeigh die Gründung einiger Konzertgesellschaften und öffentlichen Subskriptionsreihen, mit denen sich eine reguläre Saison abzeichnete, die vor allem am Anfang der 1750er-Jahren mit der Ankunft von Felice Giardini (1716–1796) florierten. Ab 1760 kam es zu einem weiteren Aufleben des Sektors, an dem vor allem Veranstaltungen bei Teresa Cornelys im Carlisle House am Soho Square maßgeblich beteiligt waren. Innerhalb der nächsten zehn Jahre entstanden dann endgültig reguläre, jährliche Konzertreihen, die neben der Theatersaison existieren konnten, wobei wesentliche Impulse von Johann Christian Bach und Carl Friedrich Abel (1723–1787) ausgingen.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Vgl. hierzu die genaueren Ausführungen zur Entstehung des Konzertlebens bei Temperley, London NGr, S. 119/120. Vgl. McVeigh, Concert Life, S. 11/12 sowie 48; McVeigh macht deutlich, dass der Einfluss der Aristokratie im 18. Jahrhundert nicht zu unterschätzen war, da wie er sagt „the reigns of taste were firmly in the hands of the higher aristocracy.“ Vgl. McLamore, Concert Rooms, S. 50/51.

¹⁰⁶ Vgl. Temperley, London NGr, S. 120 sowie Forsyth, Michael: Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day, Cambridge u. a. 1985, S. 26; im Folgenden zitiert als: Forsyth, Music Buildings.

¹⁰⁷ Chan, Mary und Jamie C. Kasser (Hrsg.): Roger North's The Musickall grammarian 1728, Cambridge u. a. 1990, S. 264/265; im Folgenden zitiert als: Chan, Roger North.

¹⁰⁸ Vgl. Forsyth, Music Buildings, S. 26/27.

¹⁰⁹ Vgl. McVeigh, Simon: The Constrained Entrepreneur: Concert Promotion in Eighteenth-Century London, in: Organiseurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920, hrsg. von Hans Erich Bödecker u. a., Berlin 2008, S. 47–50; im Folgenden zitiert als: McVeigh, Entrepreneur.

Im Laufe der Jahre kristallisierten sich mit Subskriptions-, Benefiz-, Oratorien- und Gartenkonzerten – zu denen die Konzerte in den Vauxhall Gardens zählen – die vier Hauptarten heraus, deren Programme meist aus einer Kombination von Instrumental- und Vokalwerken bestanden. In der Organisation und Durchführung der ersten Kategorie setzten besonders Bach und Abel mit ihrer Zusammenarbeit in den Bach-Abel Concerts ab 1765 einen hohen Standard. Die verschiedenen Serien, die auf der Subskription von Tickets basierten, fanden in verschiedenen Lokalitäten wie dem Carlisle House, den Almack's Rooms oder den Hanover Square Rooms statt und lieferten vor allem den gehobenen Gesellschaftskreisen eine Form der hochwertigen musikalischen Unterhaltung. Diese größeren Konzerte ergänzten zahlreiche private Reihen in den Häusern der Aristokratie, die normalerweise von wenigen Musikern als kleine Salonkonzerte vor oder nach dem Essen gespielt wurden.¹¹⁰ Eine andere Form bildeten die Benefizkonzerte, die meist ein einziger Musiker in der Hoffnung organisierte, finanziellen Profit zu erzielen. Eine gemeinnützige Ausrichtung war aber ebenso möglich, bei der eine Institution oder auch eine Einzelperson mit dem Konzerterlös unterstützt wurde.¹¹¹ Die dritte Art waren Oratorienaufführungen in der Fastenzeit von Mittwoch bis Freitag, die in den städtischen Theatern stattfanden. Als einen wichtigen Punkt in der Entwicklung der Oratorienkonzerte benennt McVeigh Händels Initiativen in den 1730er-Jahren, die wesentlich zu deren Etablierung beitrugen. Von Zeit zu Zeit wurde die Aufführung eines vollständigen Oratoriums auch durch eine Auswahl an beliebten Arien und Chornummern ersetzt, die aus verschiedenen Werken zusammengestellt und beispielsweise als „Grand Miscellaneous Selection“ angekündigt wurden.¹¹²

Dieses vielseitige Angebot ergänzte eine Besonderheit des Londoner Musiklebens, die Freiluft- oder Gartenkonzerte, welche primär als Freiluftveranstaltungen an die Pleasure Gardens gebunden waren. Die musikalische Unterhaltung im Freien stellte eine der beliebtesten Vergnügungen der Londoner in den Sommermonaten dar, in denen die Theater kaum bespielt wurden. Vor allem als Ausgleich für das wegfallende musikalische Angebot in den Opernhäusern, aber auch in anderen Konzertlokalitäten, sorgten die Betreiber der Vergnügungsgärten für Abhilfe, indem sie an mehreren Abenden in der Woche Musik anboten. Gerade weil sich die Bevölkerung von der Erholung in der Natur Abwechslung vom Großstadtleben versprach, konnten die Gartenveranstaltungen schnell zu einem wichtigen und vor allem einzigartigen Element des Londoner Konzertwesens aufsteigen.¹¹³

Demnach verfügte London über eine außergewöhnliche Musikkultur, die mit dem Zusammenspiel von Hof und Kirche bis hin zu Theater und Konzert eine ungeheure Attraktivität auf Künstler und Publikum ausübte. McVeigh liefert für eine Woche während der Konzertsaison des Jahres 1787 einen Kalender, aus dem ersichtlich wird, dass die Londoner mit Ausnahme des Sonntags an allen Tagen öffentliche Musikdarbietungen besuchen konnten. Am Montag fanden die Professional Concerts statt, am Dienstag folgte

¹¹⁰ Vgl. Milligan, *Concerto*, S. 5–7 sowie McVeigh, *Entrepreneur*, S. 52/53 sowie Porter, *London*, S. 177. Vgl. Brewer, John: *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the eighteenth Century*, Chicago 1997, S. 380; im Folgenden zitiert als: Brewer, *Pleasure of Imagination*. Vgl. die Unterteilung in Winter- und Sommerkonzerte bei: McVeigh, Giardini, S. 14–56. Simon McVeigh liefert im Anhang seines Werks *Concert Life in London from Mozart to Haydn* eine Auflistung der wichtigsten Konzertsäle in London in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vgl. McVeigh, *Concert Life*, S. 232.

¹¹¹ Vgl. McVeigh, Giardini, S. 24–28 sowie Milligan, *Concerto*, S. 8/9.

¹¹² Vgl. McVeigh, *Entrepreneur*, S. 48 sowie Milligan, *Concerto*, S. 9/10.

¹¹³ Vgl. McVeigh, *Concert Life*, S. 39–41 sowie Milligan, *Concerto*, S. 11

eine Aufführung der Italian Opera, an die sich am Mittwoch entweder die Concerts of Ancient Music oder in der Fastenzeit Oratorienreihen anschlossen. Der Donnerstag brachte Mara's Concert und ebenfalls während der Fastenzeit wurden freitags zwei Oratorio Series organisiert. Zum Abschluss der Woche konnte ein weiteres Mal die italienische Oper besucht werden, bevor nur der Sonntag konzertfrei blieb. Es wurde während der Saison an allen Wochentagen musikalisch etwas geboten, was in den Sommermonaten die Konzerte in den Pleasure Gardens kompensierten. In seiner Gesamtheit präsentierten sich die Konzertstrukturen der Metropole im Verlauf des Jahrhunderts als zunehmend umfangreich und gerade im europäischen Vergleich als vielseitig und zukunftsweisend.¹¹⁴

Für die Vielzahl an musikalischen Darbietungen benötigten die Veranstalter natürlich zahlreiche Instrumentalisten und Sänger, denen aufgrund der verschiedenen Aufführungsorte und Auftraggeber mehrere Einnahmequellen zur Verfügung standen, ohne an einen einzigen Patron gebunden zu sein. Die genannten Besonderheiten des städtischen Musiklebens machten zudem eine Vielzahl neuer Werke erforderlich, sodass auch Komponisten nach London strömten.

„Die großen Tonkünstler aller Art, deren es beständig nicht wenige in London giebt, sind alle in die verschiedenen Konzerte vertheilt, die oft an einem Tage zugleich gegeben werden. Die erstaunliche Menge der reichen und müßigen Leute, die in dieser Hauptstadt den Vergnügungen nachjagen, verursacht jedoch, daß diese Rivalität hier keinem Theile merklich nachtheilig ist; denn alle Belustigungsörter werden doch angefüllt.“¹¹⁵

Archenholtz nannte mit diesen Sätzen gleich zwei wichtige Elemente des Londoner Musiklebens: Einerseits arbeiteten und lebten viele bedeutende Musiker in der Metropole, in der sie auch Verdienstmöglichkeiten fanden. Andererseits hielt sich in der Großstadt eine „erstaunliche Menge der reichen und müßigen Leute“ auf, die ein breit gefächertes Publikum mit genügend Geld und Freizeit formten.¹¹⁶

Unternehmer oder geschäftstüchtige Musiker versuchten ihre Veranstaltungen, Darbietungen oder Kompositionen den wechselnden Anforderungen des jeweiligen Publikumskreises anzupassen. Dies gipfelte Anselm Gerhard zufolge in einem neuen Abhängigkeitsverhältnis besonders zwischen Komponisten und Publikum. „In der Musik mehr noch als in den Bildenden Künsten hatte das Interesse immer breiterer Schichten eine Nachfrage entstehen lassen, die die Komponisten dazu zwang, ihre Produktion an den Erwartungen eines weitgehend anonymen Publikums sowie an den Absatzchancen ihrer Kompositionen auszurichten.“¹¹⁷ Einerseits bot sich dem Künstler also ein großer Markt, andererseits konnte die Abhängigkeit der Komponisten von den Marktanforderungen zu einem „Zwang zur Anpassung“ bis hin zur „Selbstverleugnung“ des eigenen Stils und der eigenen Qualitätsansprüche führen.¹¹⁸ Besonders im Hinblick auf die Vauxhall Songs und deren musikalische Gestaltung als Unterhaltungsmusik einer breiten Masse ist dieser Aspekt von Bedeutung. Vorteilhaft war dennoch gerade im Vergleich zu anderen europäischen Zentren, dass sowohl Patronage durch Hof, Kirche und Adel existierte, als auch ein

¹¹⁴ Vgl. McVeigh, Entrepreneur, S. 54.

¹¹⁵ Archenholtz, England/1, S. 517

¹¹⁶ Vgl. Milligan, Concerto, S. 1/2 sowie 13–18.

¹¹⁷ Gerhard, Muzio Clementi, S. 47/48.

¹¹⁸ Gerhard, Muzio Clementi, S. 47/48.

öffentlicher Musikmarkt zur Verfügung stand.¹¹⁹ Der Musikhistoriker Charles Burney (1726–1814) charakterisierte diese Ausrichtung folgendermaßen: „People will be pleased their own way; when great talents draw, the opera is crowded; but when only mediocrity can be found there, neglected.“¹²⁰ Ein vielseitiges Angebot allein genügte nicht; für Erfolg war im gleichen Moment ein hohes künstlerisches Niveau notwendig.

Der beachtliche musikalische Standard, der daraus resultierte, leitet direkt zu einem weiteren wichtigen Aspekt der Londoner Musiklandschaft im 18. Jahrhundert, der Multikulturalität. Die Metropole stellte einen regelrechten Schmelztiegel für Künstler aus allen europäischen Ländern dar und zog zahlreiche führende Musiker von Händel bis hin zu Joseph Haydn (1732–1809) an.¹²¹ Im Zuge seiner *Merkwürdigen Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland* bemerkte Zacharias Conrad von Uffenbach (1683–1734) über seinen Besuch der italienischen Oper im Jahre 1710:

„Die Opera war in allem, an Komposition, an Musik und Repräsentation ganz ungemein schön. Ich bin gewiß, daß, was die beiden ersten Stücke anlangt, keine, auch in Italien, besser sein kann. Der Sänger waren wenig, aber alle vortrefflich, sonderlich die Hauptperson und der Direktor Nicolini, der schon in Venedig admiriert worden, sich aber allhier, weil er ein ungemein Geld verdient, unvergleichlich gebessert hat. [...]. Das Orchester ist auch so wohl besetzt, daß es nicht besser sein kann. Es sind aber lauter Fremde, meist Teutsche, und dann Franzosen; denn die Engelländer sind in der Musik nicht viel besser als die Holländer, das ist: ziemlich schlecht.“¹²²

Uffenbach betont zunächst den hohen Standard der Aufführungen, der auch im Heimatland der Oper, in Italien, nicht besser sein könnte. Jedoch führt er dieses Niveau nicht auf die Beteiligung von Engländern zurück, sondern auf Musiker aus Italien, Frankreich und Deutschland.

Bereits ab dem frühen 18. Jahrhundert lässt sich eine große und stetig wachsende Einflussnahme von ausländischen Instrumentalisten, Sängern und Komponisten auf das Londoner Musikleben feststellen, das besonders in den ersten Jahrzehnten italienischen Ursprungs war. Vor allem mit der italienischen Oper strömten Italiener und ausländische Musiker, die sich wie Händel auf diesen Bereich spezialisierten, nach England. Jedoch beeinflussten sie auch die Instrumentalmusik mit Tonsetzern wie Felice Giardini (1716–1796), der die italienische Vorherrschaft bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ausweitete.¹²³

Besonders in den 1760er-Jahren verschob sich dies zu Gunsten der deutschen Musiker, die mit Bach selbst in italienischen Domänen wie der Oper die Oberhand gewannen. Begünstigt wurde dieser Umschwung zum Teil von politischen Entwicklungen. Zunächst saßen seit 1714 die Kurfürsten von Braunschweig-Lüneburg auf dem britischen Thron, wodurch der Hof eine deutsche Prägung erfuhr. Die englische Königsfamilie mit ihren deutschen Wurzeln brachte eine erste Verbindung zu deutscher Musik sowie deren Künstlern

¹¹⁹ Vgl. Ehrlich, Cyril: *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History*, Oxford 1985, S. 3; im Folgenden zitiert als: Ehrlich, *Music Profession*. Vgl. Milligan, *Concerto*, S. 13–18 sowie Gerhard, Muzio Clementi, S. 47/48.

¹²⁰ Burney, Charles: *A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period*, Bd. 4, London 1789, S. 676/677; im Folgenden zitiert als Burney, *History*/4.

¹²¹ Vgl. Sadie, *Italians in London*, S. 297.

¹²² Maurer, *Britannien* S. 49.

¹²³ Vgl. Sadie, *Italians in London*, S. 298–307 sowie McVeigh, *Concert Life*, S. 120/121.

mit nach London, die sie explizit förderte, wie sich am Beispiel Händels und später Johann Christian Bachs zeigt. Im Konzertleben stieg die deutsche Relevanz vor allem ab den späten 1750er-Jahren an, was zum Teil auf der Vorliebe der britischen Königin Charlotte, Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz (1744–1818), für deutsche Musik am Hof basierte. Dennoch kam erst in den 1760er-Jahren mit der Ankunft Abels 1762 und der von Bach 1765 eine regelrechte deutsche Dominanz vor allem in der Instrumentalmusik auf, die den Einfluss der Italiener zurückdrängte.¹²⁴ Schubart schreibt hierzu: „Die *deutschen* Künstler werden von den Britten so gesucht, dass sich unsere Virtuosen hundertweis expatriert haben, um daselbst ihr Glück zu machen.“¹²⁵

Über 1800 hinaus bestimmten ausländische Musiker, die vornehmlich aus Italien und Deutschland stammten – aus Frankreich und den Benelux-Ländern kamen vergleichsweise wenige Immigranten – die Londoner Musiklandschaft. Britische Komponisten hatten demgegenüber einen schweren Stand, weil die Engländer allein aufgrund des Status als Kolonialmacht und des daraus resultierenden Imports eine Vielseitigkeit an Kulturen, Stilen und Traditionen gewohnt waren. Als Zentrum des britischen Kolonialreiches entsprach London auch in der Ausprägung seines Musiklebens den weltpolitischen Ansprüchen Großbritanniens, das sich weltoffen und multikulturell präsentierte.¹²⁶

Ein Resultat des immensen internationalen Einflusses war die Vernachlässigung einheimischer Künstler, die von den finanzkräftigen Patronen seltener unterstützt wurden.¹²⁷ „[Foreigners] presented serious competition to native musicians, and also weakened the potential for native musicians to achieve the market control [...]“.¹²⁸ Ausländische Virtuosen und Komponisten galten als attraktives Importgut, das besonders von der reichen Oberschicht als Zeichen des Prestiges geschätzt wurde. Die ausländische Dominanz rief aber auch Gegner auf den Plan wie zum Beispiel Daniel Defoe, der in seiner Schrift *Augusta triumphans* bereits 1728 die Gründung einer englischen Musikakademie zur Förderung der eigenen Musikkultur forderte.¹²⁹ Zahlreiche britische Musiker versuchten sich zudem künstlerisch anzupassen und öffneten sich dem italienischen und deutschen Musikstil, wodurch in manchen Fällen eine regelrechte Imitation erfolgte: „[Johann Christian] Bach above all was widely imitated by English composers, such as Samuel Arnold, James Hook and Robert Wainwright, while William Shield, Joseph Mazzinghi, John Marsh and Thomas Billington are among those

¹²⁴ Vgl. Burrows, Handel, S. 83–87 sowie Gärtner, Bach, S. 219–223 und 240/248 sowie McVeigh, Concert Life, S. 50 und 121 sowie Vignal, Marc: Die Bach-Söhne, Laaber 1999, S. 186; im Folgenden zitiert als: Vignal, Bach-Söhne.

¹²⁵ Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806 (Nachdruck der 1. Auflage Hildesheim 1969), S. 260; im Folgenden zitiert als: Schubart, Ideen.

¹²⁶ Vgl. Petty, Italian Opera, S. 4–8 sowie Ehrlich, Music Profession, S. 16/17 sowie Milligan, Concerto, S. 1 sowie Black, Jeremy: Convergence or Divergence? Britain and the Continent, New York 1994, S. 156; im Folgenden zitiert als: Black, Convergence or Divergence.

¹²⁷ Vgl. Tomita, Yo: The Dawn of the English Bach awakening manifested in Sources of the ‘48’, in: The English Bach awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England 1750–1830, hrsg. von Michael Kassler u. a., Aldershot u. a. 2004, S. 35–167, S. 64; im Folgenden zitiert als: Tomita, English Bach.

¹²⁸ Rohr, Musicians, S. 12/13.

¹²⁹ Vgl. Milligan, Concerto, S. 1 sowie Fiske, Roger: Music and Society, in: Music in Britain. The Eighteenth Century, hrsg. von H. Diack Johnstone und Roger Fiske, Oxford 1990 (The Blackwell History of Music in Britain 4), S. 4; im Folgenden zitiert als: Fiske, Music and Society. Vgl. Defoe, Daniel: *Augusta Triumphans: Or, The Way To Make London the most flourishing City in the Universe*, London 1728, S. 16; im Folgenden zitiert als: Defoe, *Augusta*.

probably influenced by Haydn.“¹³⁰ Trotz der starken Präsenz der Ausländer konnten sich einige britische Komponisten im Londoner Musikleben dennoch etablieren und prägten besonders Bereiche wie die englischsprachige Vokal- oder Kirchenmusik. Die internationale Musikergemeinde mit der Kombination von Englisch, Deutsch und Italienisch führte so zu einem Verschmelzen unterschiedlicher Stile und Traditionen.¹³¹

Dies wiederum resultierte in einer großen Vielfalt, die ein weiteres Charakteristikum der Musik im London des 18. Jahrhunderts ausmacht. Unterschiedlichste Musikformen wurden gepflegt vom Kirchenanthem bis hin zum orchesterbegleiteten Gartenlied, wobei aufgrund des Zustroms von führenden Musikern aus ganz Europa die aktuellen europäischen Entwicklungen in die Kompositionsweise Eingang finden konnten. Zudem wurden ältere Musikstile mit den Werken der „alten Meister“ bewahrt und dem Publikum in speziellen Konzertserien präsentiert. Das gespielte Repertoire reichte bis zu den Tonsetzern des späten 17. Jahrhunderts wie Henry Purcell (1659–1695) und Arcangelo Corelli (1653–1713) zurück, die neben Händel zu den am häufigsten gespielten Komponisten der Musik vor 1750 zählten. Verschiedene Serien spezialisierten sich entweder auf die Aufführung „alter“ Musik wie *The Ancient Concerts*, die von 1776 bis 1848 stattfanden, oder sie widmeten sich zeitgenössischen Werken von lebenden Musikern wie Bach oder Abel. Konzertreihen wie *The Vocal Concerts* waren die dritte Variante mit einer Kombination von älteren und zeitgenössischen Kompositionen, sodass jede erdenkliche Musikform eine Plattform im städtischen Musikleben besaß. Gerade die weiten Möglichkeiten, die London im 18. Jahrhundert für musikalische Entfaltung bot, erlaubte mit den Vauxhall Songs die Entstehung eines Liedrepertoires, das seinesgleichen in Europa suchte.¹³²

III. Londoner Pleasure Gardens am Beispiel der Vauxhall Gardens

Die günstigen Rahmenbedingungen Londons nutzten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr private Unternehmer, um die Vergnügungslandschaft mit neuen und auf die Metropole zugeschnittenen Geschäftsideen zu erweitern. Ein neuartiges Konzept war der Ausbau einfacher Gärten zu Pleasure Gardens, für die ein komplexes Unterhaltungsangebot, zu dem unter anderem Musikformen wie die Vauxhall Songs zählten, erarbeitet wurde.

III.1. Begriffsbestimmung ‚Pleasure Garden‘

Der Ausdruck ‚Pleasure Garden‘, ins Deutsche übersetzbar als „Vergnügungs- oder Lustgarten“, wird in dieser Arbeit zur Bezeichnung von Londoner Freiluftunterhaltungsunternehmen des 18. und 19. Jahrhunderts verwendet, denen bestimmte Charakteristika gemein waren. Der Terminus ‚Pleasure Garden‘ setzt sich aus zwei getrennten Begriffen zusammen: Der Erste schließt verschiedene Bedeutungen ein, die von Vergnügen über Freude und Reiz bis hin zu Lust und Genuss reichen.¹³³ Der Zweite meint dagegen schlichtweg Garten oder Park und wird unter anderem für „Ornamental grounds used as a

¹³⁰ Sadie, *Italians in London*, S. 308.

¹³¹ Vgl. Black, *Convergence or Divergence*, S. 5.

¹³² Vgl. Black, *Convergence or Divergence*, S. 5 sowie Walker, *History*, S. 273 sowie Milligan, *Concerto*, S. 3/4 sowie Brewer, *Pleasure of Imagination*, S. 379 sowie Porter, *London*, S. 183.

¹³³ Vgl. o. A.: „Pleasure“, in: *The Oxford English Dictionary*/2, Hrsg. von J. A. Simpson und E. S. C. Weiner, Bd. 6, Oxford 1989, S. 1031; im Folgenden zitiert als: o. A., *Pleasure Oxford Dictionary*.

place of public resort [...]“ gebraucht.¹³⁴ Allgemein gefasst, kann also unter einem Pleasure Garden ein Garten verstanden werden, der dem Vergnügen vorbehalten war.¹³⁵ In Anlehnung an David Coke und Alan Borg wird der Begriff noch weiter spezifiziert: „It denotes an enclosed site, usually outside a town or city centre, where members of the public were admitted for a small admission price, often in the evening, and where they expected to be entertained with music, singing and refreshments. In most cases, pleasure gardens had little horticultural interest, and were ‚gardens‘ only in that they were out of doors; the great attraction of these sites, as opposed to horticultural or botanic gardens, and in contrast to any forerunners of the pleasure gardens, was that they came alive at night, a real novelty for Londoners.“¹³⁶ Die Pleasure Gardens im 18. und 19. Jahrhundert waren also öffentlich zugängliche Außengartenanlagen in der Nähe eines urbanen Zentrums – hier: London –, in denen weniger die botanische Gestaltung als die kulturellen Attraktionen, meist als Abendangebot konzipiert, im Mittelpunkt standen. Die Vergnügungsgärten dieses Zeitraums lassen sich zudem von ihren Vorgängern, aber auch von zur gleichen Zeit existenten Stadtparks durch die Organisation als kommerzielle Großunternehmen abgrenzen, da eine Eintrittsgebühr erhoben wurde.

Allein anhand des zeitgenössischen Gartennamens ist es jedoch nicht möglich festzustellen, ob es sich bei einer Anlage um einen Pleasure Garden dieser Ausformung handelt oder nicht. Die zur damaligen Zeit gängigen Bezeichnungen liefern nur wenige Anhaltspunkte über die exakte Ausrichtung und kamen oft ohne konsequente Trennung zum Einsatz. In den Quellen des 18. Jahrhunderts wurden die Londoner Gärten entweder nach dem jeweiligen Stadtteil benannt – Vauxhall und Marylebone sind beispielsweise Stadtviertel –, oder die Autoren griffen auf Termini wie ‚Spring-Gardens‘ und ‚Well‘ zurück, ohne damit eine Unterscheidung von Gärten ohne kulturelle Vergnügungen vorzunehmen.¹³⁷ Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass der Begriff ‚Park‘ den städtischen Grünanlagen wie dem St. James’s Park oder dem Hyde Park vorbehalten blieb.¹³⁸ Bezeichnungen wie ‚Spring-Gardens‘, ‚Gardens‘ sowie ‚Wells‘ ergänzten hingegen bei den Pleasure Gardens die Angabe des Stadtteils, wie Spring-Gardens at Vauxhall, Marylebone Gardens oder Sadler’s Wells verdeutlichen. Der Zusatz ‚Wells‘ deutet darauf hin, dass sich an dem Ort des Gartens eine Quelle oder ein Brunnen befand. Häufiger und vor allem für die umfangreicheren Pleasure Gardens wie Vauxhall von größerer Bedeutung ist aber ‚Spring‘, das auf zwei Weisen abzuleiten ist: Auf der einen Seite kann es ‚Frühling‘ heißen, auf der anderen Seite kann es

¹³⁴ o. A.: „Garden“, in: The Oxford English Dictionary/2, Hrsg. von J. A. Simpson und E. S. C. Weiner, Bd. 6, Oxford 1989, S. 366; im Folgenden zitiert als: o. A., Garden Oxford Dictionary.

¹³⁵ Das Oxford English Dictionary verzeichnet den exakten Begriff ‚Pleasure Garden‘ nicht, jedoch wird vermerkt, dass die nähere Funktion eines Gartens mithilfe verschiedener Zusätze wie ‚Botanic‘ oder ‚Zoological‘ ausgedrückt werden kann. Vgl. o. A., Garden Oxford Dictionary, S. 366.

¹³⁶ Coke, Vauxhall, S. 1.

¹³⁷ In diesem Zusammenhang sei auf die Vielfalt an Schreibweisen hingewiesen. Als Beispiel hierfür kann das Werk *London in Miniature* dienen, in dem Vauxhall als ‚Vaux-hall‘ und Marylebone als ‚Marybone‘ verzeichnet wird. Vgl. o. A.: *London in Miniature: Being a Concise and Comprehensive Description of the Cities of London and Westminster, and Parts adjacent, for forty Miles round, London 1755*, S. 234 und 245; im Folgenden zitiert als: o. A., *London in Miniature*.

¹³⁸ Vgl. hierzu den Abschnitt über St. James’s Park in: o. A., *London in Miniature*, S. 179 und 195 sowie den Abschnitt über die Vauxhall Gardens mit der Verwendung des Begriffs ‚spring-gardens‘ in: o. A., *London in Miniature*, S. 234.

auf eine Quelle hinweisen.¹³⁹ Vauxhall wurde im 18. Jahrhundert meist als Spring-Gardens erwähnt, was John Lockmans *Sketch of the Spring-Gardens* (1751) zufolge wenigstens um die Jahrhundertmitte der gängige Name des Vergnügungsgartens gewesen zu sein scheint. Trotzdem war er, wie Notendrucke der Vauxhall Songs belegen, bereits ab den 1740er-Jahren auch als Vauxhall Gardens bekannt, was sich im 19. Jahrhundert anscheinend als Bezeichnung durchsetzte.¹⁴⁰

Bereits im zeitgenössischen Diskurs kamen dann Ausdrücke wie ‚Pleasure‘, ‚Amusement‘ und ‚Entertainment‘ oder in deutschsprachigen Quellen ‚Vergnügen‘ und ‚Belustigung‘ zur Anwendung, um das Phänomen der Pleasure Gardens verständlich zu machen und sie von Gärten mit anderer Funktion zu unterscheiden.¹⁴¹ Der exakte Begriff ‚Pleasure Garden‘ war hingegen nur in Einzelfällen in Gebrauch. Der Pachtvertrag zwischen Jonathan Tyers the elder (1702–1767) und Elizabeth Masters vom 17. März 1729 stellt eine dieser Ausnahmen dar, da hier zur Spezifizierung einigen Zubehörs in den Gärten folgende Formulierung gewählt wurde: „In the Pleasure Garden: a frame for flowers, a pigeon house and six holdfasts; [...]“.¹⁴² Coke und Borg geben noch ein weiteres Beispiel an: In einer Ausgabe der *Twelve Sonatas for Two Violins* von William Boyce (1711–1779) aus dem Jahr 1747 wird in der Subskribentenliste Jonathan Tyers the elder als „Proprietor of Vauxhall Pleasure Gardens“ verzeichnet.¹⁴³ ‚Pleasure‘ stand also in Bezug auf Vauxhall in Zusammenhang mit dem Gründer Jonathan Tyers the elder, der möglicherweise selbst Vauxhall als Pleasure Garden bezeichnete und den Begriff in Verbindung zu seiner Gartenanlage brachte. Demnach entstammt ‚Pleasure Garden‘ als Bezeichnung des Vergnügungsparkphänomens des 18. und 19. Jahrhunderts in London dem zeitgenössischen Diskurs.

Gleichzeitig findet sich ‚Pleasure Garden‘ in dieser Zeit in Zusammenhang mit Gärten, die zwar dem Vergnügen dienten, aber in Form und Ausdehnung den Unterhaltungsgärten wie Vauxhall nicht gleichkamen. Vielmehr handelte es sich um private Gärten, die zum Zeitvertreib des Besitzers ohne kommerzielle Nutzung angelegt waren. So bezieht Philip Miller (1691–1771) in *The Gardeners Kalendar* 1732 bereits im Titel die Pleasure Gardens als eine der zu besprechenden Gartenarten ein, jedoch meint er damit lediglich einen privaten Lustgarten.¹⁴⁴ Ähnlich zu ‚Pleasure Garden‘ war ‚Garden of Pleasure‘ in Gebrauch, was sich

¹³⁹ Vgl. o. A.: Art. „Spring“, in: The New Encyclopædia Britannica. Micropædia. Ready Reference (2010), Bd. 11, S. 179; im Folgenden zitiert als: o. A., Spring Encyclopædia.

¹⁴⁰ Vgl. [Lockman, John]: A Sketch of the Spring-Gardens, Vaux-Hall. In a Letter to a Noble Lord, London [1751]; im Folgenden zitiert als: Lockman, Sketch. Vgl. als exemplarisches Beispiel zur Saisoneroöffnung 1768 eine Gedichtüberschrift im *London Magazine*: „On opening SPRING-GARDENS, VAUX-HALL 1768.“ Poetical Essays in June 1768, in: *London magazine*: or, Gentleman’s Monthly Intelligencer 37 (1768), S. 322.

¹⁴¹ Vgl. hierzu die Beschreibung der Vauxhall Gardens in: Busby, Thomas: Concert Room and Orchestra Anecdotes of Music and Musicians. Ancient and Modern, Bd. 1, London 1825, S. 100/101; im Folgenden zitiert als: Busby, Anecdotes/1. Vgl. die Beschreibungen von Ranelagh und Vauxhall bei: Archenholtz, England, S. 517 und 520.

¹⁴² Zitiert nach Coke, Vauxhall, S. 30, wiederum zitiert nach einer handschriftlichen Kopie des Mietvertrags in der Handschrift: GB-Lbl CUP 401k7 *Historical Collections relative to Spring Gardens at Charing Cross, closed by Cromwell in 1654; and to Spring Gardens, Lambeth, 1661, since called Vauxhall Gardens*.

¹⁴³ Zitiert nach Coke, Vauxhall, S. 150.

¹⁴⁴ Vgl. Miller, Philip: *The Gardeners Kalendar*, Directing what Works are necessary to be done Every Month, in the Kitchen, Fruit, and Pleasure Gardens, And in the Conservatory. With An Account of the particular seasons for the Propagation and Use of all Sorts of Esculent Plants and Fruits proper for the Table, and of all Sorts of Flowers, Plants, and Trees, that flower in every month, London 1732; im Folgenden zitiert als: Miller, Kalendar.

anhand einer Monographie zur Gartenpflege mit dem Titel *The Complete Gard'ner* (1701) nachweisen lässt. Auch hier meint der Begriff eine Anlage, die dem Vergnügen des Inhabers diene, ohne typische Funktionen eines Gartens wie etwa die Obstproduktion zu übernehmen.¹⁴⁵

Um einen Pleasure Garden wie Vauxhall von derartigen Gärten zu unterscheiden, kamen im zeitgenössischen Diskurs ausführlichere Schilderungen des Angebots zum Einsatz. Betrachtet man die Beschreibungen in *London in Miniature* (1755), dann treten einige Unterscheidungskriterien zu Tage. Gleich sieben Vergnügungsgärten in und um London werden hier verzeichnet, in denen Musik zur Abendunterhaltung gehörte: Cuper's Garden, Hampstead Wells, Lambeth Well's, Marybone Gardens, Ranelagh Gardens, Sadler's Wells und Vauxhall Gardens.¹⁴⁶ In all diesen Anlagen wurde versucht, zusätzlich zur Musikintegration durch weitere Attraktionen das Interesse des Publikums zu wecken. Cuper's Garden beispielsweise bot auch Feuerwerke an:

„CUPER'S GARDEN, Situate near the *Thames* Side; wherein are pleasant Walks, a handsome Orchestra, and a pretty good Band of Musick, which perform for the Entertainment of the Company resorting thither, every Evening in *Summer* Time, except *Sundays*; and at the Close of the Entertainment, several curious Fireworks are generally played off.“¹⁴⁷

Lambeth Well's war zudem dafür bekannt, dass dort das als gesund angesehene Wasser getrunken werden konnte.¹⁴⁸ In diesen Pleasure Gardens stand also im Vergleich zu bloßen Grünanlagen ein vielseitiges Vergnügungsspektrum zur Verfügung, das erst in detaillierten Berichten hervortritt.

III.2. Vauxhall und die Londoner Konkurrenz

Die Vauxhall Gardens nun betrachteten bereits von einige Zeitgenossen als einen der bedeutendsten, wenn nicht sogar den bedeutendsten der Londoner Pleasure Gardens. Eine Beschreibung in *London in Miniature* umfasst im Vergleich zu den übrigen Lustgärten der Metropole, die meist nur mit einigen Sätzen charakterisiert werden, einen Text von mehr als zehn Seiten. Mit ähnlicher Ausführlichkeit behandelt der Autor nur wenige zentrale Attraktionen und Bauwerke, wie etwa den Tower. Obwohl der Lustgarten dem Tower in seiner historischen Rolle sicherlich nicht gleichkommt, sprechen den Vauxhall Gardens dennoch zahlreiche heutige Wissenschaftler von Peter Borsay über Miles Ogborn bis hin zu Peter de Bolla und David H. Solkin eine wichtige Position innerhalb des Londoner Kulturlebens der Zeit zu.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Vgl. London, George und Henry Wise: *The Complete Gard'ner: Or, Directions for Cultivating and Right Ordering of Fruit-Gardens, and Kitchen Gardens*, London 1701; im Folgenden zitiert als: London, Gard'ner, S. v/vi.

¹⁴⁶ Vgl. o. A., *London in Miniature*, S. 233, 245, 247, 260 und 286. Die hier verwendete Schreibweise der Anlagen richtet sich nach *London in Miniature*.

¹⁴⁷ o. A., *London in Miniature*, S. 233.

¹⁴⁸ Vgl. o. A., *London in Miniature*, S. 233.

¹⁴⁹ Vgl. Altick, Richard D.: *The Shows of London*, Cambridge und London 1978, S. 87; im Folgenden zitiert als: Altick, Shows. Vgl. o. A., *London in Miniature*, S. 8–19 und S. 234–245. Vgl. hierzu exemplarisch die Kapitel über die Vauxhall Gardens bei: Borsay, London, S. 170–175; Ogborn, Miles: *Spaces of Modernity. London's Geographies, 1680-1780*, New York und London 1998, S. 116–156; im Folgenden zitiert als: Ogborn, London; Bolla, Peter de: *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*, Stanford 2003, S. 72–103; im Folgenden zitiert als: Bolla, Education; Solkin, *Painting for Money*, S. 106–156.

Trotz des ohne Zweifel hohen Stellenwerts der Vauxhall Gardens in London war die Position an der Spitze der Unterhaltungsunternehmen nicht unumstritten. Tatsächlich musste der Garten sich im 18. Jahrhundert gegen mehrere Konkurrenten auf dem Sektor der Pleasure Gardens profilieren. Sarah Jane Downing lokalisiert in ihrer Untersuchung des englischen Vergnügungsgartenphänomens nicht weniger als 64 Pleasure Gardens, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts in und um London zu finden gewesen sein sollen. Dem New Grove-Artikel über London zu Folge ist diese Zahl aber viel zu niedrig angesetzt. Nicholas Temperley nennt unglaubliche 631 Gartenanlagen; obwohl sich diese Anzahl auf einen weiteren Zeitraum vom 17. bis ins 19. Jahrhundert erstreckt, wirkt sie erstaunlich hochgegriffen.¹⁵⁰ Trotz der deutlichen Differenzen wird deutlich, dass sich von einem Boom der Pleasure Gardens im 18. Jahrhundert sprechen lässt.

Downing teilt die Pleasure Gardens in drei Typen ein, die sie nach der Dimension der angebotenen Vergnügungen staffelt. Ihre Kategorien reichen vom kleinen Garten für Promenade und Bowling über Anlagen, in denen zusätzlich Erfrischungen gereicht wurden, bis hin zu groß angelegten Unternehmen, die aufgrund der komplexen Strukturen ein förmliches „Arcadia on earth“ bildeten.¹⁵¹ Da die letzte Gruppe aufgrund der ähnlichen Organisation einen vergleichbaren Publikumskreis ansprach, stellte sie eine ernst zu nehmende Konkurrenz für Vauxhall dar. Die beiden stärksten Konkurrenten im 18. Jahrhundert waren Marylebone und Ranelagh.¹⁵²

Marylebone erreichte nun aber zeitgenössischen Berichten wie *London in Miniature* zufolge die Bedeutung Vauxhalls nicht:

„Here is [...] also a public Garden, with a good Band of Music, in Imitation of that at *Vauxhall*: But for Want of Room, and other Conveniencies, the Entertainments here are but a faint Image of those at the latter Place.“¹⁵³

Trotzdem bot Marylebone anscheinend genug, um in zahlreiche Berichte über das Unterhaltungsangebot der Metropole aufgenommen zu werden, und das meist in einem Zuge mit Vauxhall und Ranelagh. Förmlich wie eine Art Lustgarten-Trias wurden die drei Anlagen dargestellt.¹⁵⁴ Dennoch wurde Marylebone nicht in dem Maße geschätzt wie die anderen beiden Gärten. Einige Autoren wie etwa John Fielding (1721–1780) in seiner *Brief Description Of The Cities Of London and Westminster* (1776) erwähnten Marylebone nicht und der Arzt Syllas Neville (1741–1840) verzeichnet in seinen Tagebüchern von 1767 bis 1788 weniger Besuche der Marylebone Gardens als von Vauxhall.¹⁵⁵ Die Einschätzung der

¹⁵⁰ Vgl. hierzu die Kartenansicht mit 64 verzeichneten Pleasure Gardens im Stadtgebiet Londons bei: Downing, Pleasure Garden, S. 9. Vgl. o. A., London in Miniature, S. 234 sowie Temperley, London NGr, S. 125. Aus Temperleys Artikel geht nicht hervor, welche Form von Gartenanlagen der Autor in die Zählung einbezogen hat. Folglich ist anzunehmen, dass bei den 631 Gärten auch kleine Lokalitäten aufgenommen sind, die kein wirklich vielseitiges Unterhaltungsprogramm boten.

¹⁵¹ Downing, Pleasure Garden, S. 8/9.

¹⁵² Vgl. Coke, Vauxhall, S. 77.

¹⁵³ o. A., London in Miniature, S. 245.

¹⁵⁴ Vgl. als ein Beispiel: London Versus inopes rerum, in: The Connoisseur 72 (1755), S. 427.

¹⁵⁵ Vgl. Fielding, John: A Brief Description Of The Cities Of London and Westminster, The Public Buildings, Palaces, Gardens, Squares, &c. with An alphabetical List of all the Streets, Squares, Courts, Lanes, and Alleys, &c. within the Bills of Mortality. To which are added, Some proper Cautions to the Merchants, Tradesmen, and Shop-keepers, Journeymen, Apprentices, Porters, Errand Boys, Book-keepers, and Inn-keepers; also very necessary for every Person going to London either on Business or Pleasure, London 1776; im Folgenden zitiert als: Fielding, Description. Vgl. Cozens-Hardy, Basil (Hrsg.): The Diary of Syllas Neville 1767–1788, London u. a. 1950, S. 10; im Folgenden zitiert als: Cozens-Hardy, Neville.

Zeitgenossen, Marylebone sei nicht so spektakulär wie Vauxhall, basiert zum Teil sicherlich auf der Historie der beiden Unternehmen: Eigentlich diene Vauxhall nämlich als Vorbild der Marylebone Gardens, da dessen Eigentümer Daniel Gough die Anlage, die bereits seit dem 17. Jahrhundert in Form eines einfachen Gartens existierte, im 18. Jahrhundert nach dem Modell Vauxhall zu einem öffentlichen Pleasure Garden um- und ausbaute. Besonders durch die Errichtung eines Außenkonzertsaals, angelehnt an das Vauxhall Orchestra, knüpfte Gough an Vauxhall an und erhob das Musikangebot zu einem zentralen Programmpunkt.¹⁵⁶ Eine Differenzierung erfolgte aber auch, indem die Musik in Marylebone nicht nur Vokal- und Instrumentalkonzerte, bestehend aus für sich stehenden Kompositionen, umfasste. Von Beginn an zählten auch größere Entertainments, Burlettas und Masques zum musikalischen Spektrum, wie ein Ausschnitt aus dem *Westminster Magazine* nahelegt:

„The Entertainment of *Acis and Galatea*, the music of which is the composition of Mr. Handel, has been performed here in a new manner, and with great judgment. [...]. Burlettas, we are told, will be performed as usual; [...].“¹⁵⁷

Außerdem lag in Marylebone der Schwerpunkt anscheinend nicht auf Neukompositionen wie in Vauxhall. Diese Programmstruktur grenzt die beiden Pleasure Gardens auf musikalischer Ebene ein Stück weit voneinander ab, obwohl sie sich in den Grundzügen ähnelten. Vor allem in Bezug auf die Komplexität des Gesamtangebots blieb Marylebone hinter Vauxhall zurück, weshalb es aufgrund von Unrentabilität bereits 1778 geschlossen wurde.¹⁵⁸

Ähnlich präsentierte sich die Situation in Ranelagh: Wie Marylebone wurde Ranelagh, das 1742 seine Tore öffnete, angelegt, „specifically to compete with Vauxhall on its own terms“.¹⁵⁹ Außerdem wurde Ranelagh, so vermutete jedenfalls der Verfasser des Artikels *Music-Houses.—Origins of Vauxhall, Ranelagh, Sadler’s Wells, &c.*, nicht nur um der Konkurrenz Willen zum Pleasure Garden umgeformt, sondern erst der Erfolg Vauxhalls war der Auslöser für die Gründung Ranelaghs: „The success of [Vauxhall] was an encouragement to another of a similar kind. A number of persons purchased the house and gardens of the late Earl of Ranelagh; [...].“¹⁶⁰ Die Eigentümer von Ranelagh orientierten sich stark an Vauxhall, wobei sie versuchten organisatorische Probleme, die von dort bekannt waren, in ihrem eigenen Unternehmen zu vermeiden. Um nicht vollkommen vom häufig durchwachsenen englischen Wetter abhängig zu sein, errichtete das Management in Ranelagh die Rotunda.¹⁶¹ Dieser Innenkonzertsaal entwickelte sich rasch zur wichtigsten Attraktion und regte Besucher wie den deutschen Schriftsteller Karl Philipp Moritz (1765–1793) nach anfänglicher Enttäuschung zu wahren Lobeshymnen an:

„Ich langte also in Ranelagh an, und nachdem ich beim Eingange meine halbe Krone erlegt hatte, fragte ich nach der Thüre zum Garten, man zeigte mir diese, und zu meiner großen Verwunderung trat ich in einen ziemlich unansehnlichen, schwach erleuchteten Garten, wo ich nur wenig Personen antraf. [...] Ich schloß nun, dieß könne unmöglich das prächtige,

¹⁵⁶ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 77/78 und 163/164.

¹⁵⁷ Marybone Gardens, in: *The Westminster Magazine* (1773), S. 290. Vgl. als zweites Beispiel die Ausführungen zur Aufführung der Burletta *The Noble Pedlar* in: *An Account of the Noble Pedlar, a Burletta of two Acts, which was performed, for the first Time, on Tuesday last at Marybone-gardens*, in: *Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* 47 (1770), S. 102–104.

¹⁵⁸ Vgl. Temperley, London NGr, S. 125/126 sowie Coke, Vauxhall, S. 77/78.

¹⁵⁹ Coke, Vauxhall, S. 77.

¹⁶⁰ *Music-Houses.—Origins of Vauxhall, Ranelagh, Sadler’s Wells, &c.*, in: *The Edinburgh Magazine, or Literary Miscellany* (1801), S. 431.

¹⁶¹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 77.

gepriesne Ranelagh seyn, als ich nicht weit von mir verschiedne Leute in eine Thüre gehen sah, denen ich folgte, um etwa dadurch wieder ins Freie zu kommen, oder die Scene zu verändern. Aber Welch ein Anblick, als ich auf einmal aus der Dunkelheit des Gartens in ein von vielen hundert Lampen erleuchtetes rundes Gebäude trat, das an Pracht und Schönheit alles übertraf, was ich noch dergleichen gesehen hatte!“¹⁶²

Aber auch anderweitig hob sich Ranelagh von Vauxhall ab, beispielsweise mit dem angestrebten Besucherkreis. Bemühte sich Tyers the elder in den Vauxhall Gardens ein gesellschaftlich hochstehendes, aber dennoch möglichst breit gefächertes Publikum mit einem vergleichsweise niedrigen Eintrittspreis anzuziehen, so vertraute Ranelagh auf ein eher elitäres Klientel.¹⁶³ Der Physiker und Schriftsteller Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) stellte folgenden Vergleich zwischen Ranelagh und Vauxhall an: „Das Gemeine Volck hat auch sein Ranelagh[,] ich habe es von ferne gesehen, so wie man in dem Chelseaischen eine halbe Crone bezahlt, so bezahlt man in diesem [Vauxhall] 6 pence.“¹⁶⁴

Auf diese Weise Ranelagh und Vauxhall zu vergleichen, durchzieht den zeitgenössischen Diskurs wie ein roter Faden. In *London in Miniature* heißt es: „[...] the [Ranelagh] Gardens beautifully laid out for public Entertainments, after the Manner of those at Vaux-hall, [...]“¹⁶⁵ Dabei wird bei der Beschäftigung mit den Quellen die Uneinigkeit über die Vorherrschaft des einen oder anderen Gartens schnell deutlich, wofür Fieldings *Brief Description* (1776) als Beispiel dienen kann. Fielding ging im Falle von Vauxhall so weit zu schreiben, dass die Rotunda in Vauxhall als Nachahmung der in Ranelagh gestaltet sei: „In Imitation of the Rotunda at Ranelagh, there is also one here, that is finely illuminated, and can occasionally serve for a Ball-Room.“¹⁶⁶ Vauxhall wird also fälschlich der Rang des Imitators und Ranelagh der des Vorreiters zugeschrieben. Auch begann Fielding seine Beschreibung von Ranelagh folgendermaßen: „*Ranelagh-House*, (near Chelsea) is now a Place of public Diversion in the Summer Season, [...]. There is no such Scene of Pleasure in any Part of Europe; [...]“¹⁶⁷ Fielding skizzierte Ranelagh als einzigartig in Europa, wohingegen Vauxhall bis dahin noch unerwähnt blieb. Doch kann die Zuschreibung von Einmaligkeit der Tatsache geschuldet sein, dass Ranelagh aufgrund der alphabetischen Ordnung der *Brief Description* vor Vauxhall aufgeführt wird. Möglicherweise wollte Fielding sich nicht wiederholen und betrachtete die Ausformung der Londoner Pleasure Gardens in ihrer Gesamtheit als ein einzigartiges Phänomen in Europa. Ähnlich kann die Bemerkung, die Vauxhall Rotunda sei eine Imitation, gedeutet werden. Auf die Ranelagh Rotunda ging Fielding schließlich schon früher ein, und um Wiederholungen zu vermeiden, verwies er den Leser auf bereits Gesagtes. Am Ende des Abschnitts zu Vauxhall positioniert sich der Autor nämlich doch auf der Seite Vauxhalls, zumindest in Anbetracht der Erfrischungen:

„When the Company have done feasting their Ears and Eyes, they may then indulge their Palates, and regale on whatever Variety of elegant Eatables and Drinkables they chuse; and

¹⁶² Moritz, Reisen, S. 41/42.

¹⁶³ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 82.

¹⁶⁴ Gumbert, Hans Ludwig (Hrsg.): Lichtenberg in England. Dokumente einer Begegnung, Bd. 1 Einleitung und Text, Wiesbaden 1977, S. 89; im Folgenden zitiert als: Gumbert, Lichtenberg.

¹⁶⁵ o. A., *London in Miniature*, S. 286.

¹⁶⁶ Fielding, *Description*, S. 33.

¹⁶⁷ Fielding, *Description*, S. 28.

in this Particular, Vauxhall differs widely from the prudish and abstemious Ranelagh, where one is confined to Tea and Coffee.“¹⁶⁸

Fielding bezeichnet Ranelagh aber nicht nur als „spröde“, was das Erfrischungsangebot anbelangt. Wie in *London in Miniature* ist der Artikel zu Vauxhall fast doppelt so lang, da dort eine größere Auswahl an hochwertigen Vergnügungsarten geboten wurde als in Ranelagh.¹⁶⁹ Aufgrund der vielseitigeren Unterhaltung erlangte Vauxhall weit über die Grenzen Londons hinaus Bekanntheit, was bei Ranelagh dem deutschen Schriftsteller Friedrich Wilhelm von Schütz (1758–1834) zu Folge ausblieb:

„Auch im Dorfe Chelsea [...] befindet sich ein ähnlicher Belustigungsort unter dem Namen Ranelagh, der aber weniger Anziehendes als das so beliebte Vauxhall hat, und daher auch in Deutschland nicht nachgeahmt worden.“¹⁷⁰

Ebenso wie Marylebone einige Jahrzehnte zuvor, konnte Ranelagh auf lange Sicht nicht mit Vauxhall konkurrieren und wurde 1803 geschlossen.¹⁷¹ „The Royal property [in Vauxhall] outlived its rivals [...]“, wie in einem anonym verfassten Nachruf der Vauxhall Gardens von 1859 zu lesen war.¹⁷² Das gesamte 18. Jahrhundert hindurch bildete Vauxhall anscheinend das Ideal eines Pleasure Garden. Obwohl auch einige andere Anlagen herausstechende Strukturen beherbergten, bot Vauxhall mehr als nur eine Besonderheit. Vielmehr war es gerade die Kombination qualitativ hochstehender und neuartiger Unterhaltung in verschiedenen Bereichen von zeitgenössischer Architektur und Kunst über sensationelle Attraktionen bis hin zu hochwertiger Musik, die das Erlebnis ‚Vauxhall‘ einzigartig erscheinen ließ.¹⁷³

Nicht mehr so unangefochten wie im 18. Jahrhundert war die Dominanz Vauxhalls im darauffolgenden Jahrhundert, was unter anderem auf die Entstehung neuer und vor allem auf modernste Weise angelegter Vergnügungsunternehmen zurückzuführen ist. Die beiden wichtigsten Pleasure Gardens dieser Zeit befanden sich in unmittelbarer geographischer Nähe zu Vauxhall: die Surrey Zoological Gardens lagen ebenfalls in Lambeth, während sich die Cremorne Gardens auf der anderen Seite der Themse in Chelsea befanden. Beide Gärten sollten mit ihrem Angebot in der Lage sein, Vauxhall zu überleben. Dass der Surrey Garden spektakuläre Unterhaltung in Form von Feuerwerkshows mit zoologischen und botanischen Attraktionen kombinierte, wirkte sich negativ auf die Anziehungskraft von Vauxhall aus, wo weder in zoologischer noch in botanischer Hinsicht Besonderes geboten wurde. Im Gegensatz zu dem bereits über 100 Jahre existierenden Vauxhall stellten sich die Cremorne Gardens ebenfalls in neuem Glanz dar, da sie genauso wie die Surrey Zoological Gardens erst in den 1830er-Jahren der Öffentlichkeit zugänglich wurden. 1846 eröffnete Cremorne als Pleasure Garden mit einem komplexen Spektrum an Unterhaltungsformen von Musik bis hin zu Zirkus und trat damit regelrecht in die Fußstapfen Vauxhalls.¹⁷⁴ Bei der Schließung Vauxhalls 1859 wurde Cremorne in den Medien sogar als Nachfolger und zugleich als Ursache für den Niedergang von Vauxhall betrachtet: „[...] a younger and more vigorous rival has arisen to

¹⁶⁸ Fielding, Description, S. 33.

¹⁶⁹ Vgl. Fielding, Description, S. 28/29 und 32/33.

¹⁷⁰ Schütz, Briefe, S. 48.

¹⁷¹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 82.

¹⁷² The Last of Vauxhall, in: The Musical World 32 (1859), S. 503.

¹⁷³ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 83.

¹⁷⁴ Vgl. Altick, Shows, S. 322/323 sowie Nead, Lynda: Victorian Babylon. People, Streets and Images in Nineteenth-Century London, New Haven und London 2000, S. 109/110; im Folgenden zitiert als: Nead, Babylon.

push Vauxhall from its throne, and London, instead of weeping over the loss of Vauxhall, will, we suppose, but shout the more lustily ,Vivat Cremorne!‘.“¹⁷⁵

Trotzdem übte Vauxhall bis zu seiner Schließung eine besondere Anziehungskraft auf in- und ausländische Besucher aus, was auf einem über Jahrzehnte hinweg aufgebauten Bild des Londoner Vergnügungselysiums schlechthin basierte. In einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1830 beschrieb der ungenannte Autor den Reiz der jahrhundertealten Tradition des Gartens gegenüber neuen Unternehmen:

„OLD and young—the world in all its seven ages—every one loves Vauxhall. It is a pleasant place of old folks to think of by-gone days and scenes; and there is much agreeable anecdote respecting the spot, that it is impossible not to be charmed with the name. You dream of its hundredfold associations:— as Addison, and Sir Roger de Coverley’s *voyage* to the Gardens ; old Jonathan Tyers, and all the paintings of Hayman and Hogarth ; and the singers, too ; and the old-fashioned orchestra ; [...].“¹⁷⁶

Demnach wirkte Vauxhall vor allem aufgrund seiner traditionsreichen Vergangenheit auf den Besucher, der auf den Spuren vergangener Zeiten und großer Persönlichkeiten wandeln konnte. Da dieser Mythos durch eine ausgiebige literarische Auseinandersetzung in den Medien befördert wurde, blieb Vauxhall im 19. Jahrhundert auch über die Grenzen Londons hinaus in Zeitungen und Zeitschriften präsent.¹⁷⁷ Um die Attraktivität, die der Lustgarten noch in den 1850er-Jahren ausstrahlte, festzuhalten, soll als abschließendes Beispiel die Beschreibung des österreichischen Journalisten und Schriftstellers Maximilian Schlesinger (1822–1881) dienen:

„[...] Vauxhall, das zu Zeiten des Regenten Alles, was in England groß und reich und schön und Mode war, in seinen Räumen versammelt sah, das noch heute eine Anziehungskraft für Hunderttausende in jedem Jahre besitzt, dessen Berühmtheit und Anrühigkeit längst über’s Meer gedrunen ist [...].“¹⁷⁸

Obwohl noch „Hunderttausende in jedem Jahr“ angezogen wurden, war es vor allem dem Ruf, der sich aus den einstigen Glanzzeiten erhalten hatte, zu verdanken, dass die Vauxhall Gardens bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts existieren konnten. Die kulturelle und gesellschaftliche Blütezeit hingegen lag im 18. Jahrhundert, einer Periode, in der Vauxhall jegliche Konkurrenz austach und das ideale Abbild eines *Pleasure Gardens* verkörperte.

III.3. Vauxhall im europäischen Vergleich

Der russische Historiker Nikolai Karamsin (1766–1826) schilderte das Ideal eines *Pleasure Gardens* folgendermaßen:

„Imagine yourself long alleys [...] galleries, colonnades, pavilions, niches, most beautifully painted, and adorned with the busts of eminent men : in the midst of the green bushes

¹⁷⁵ A Lost Place of Amusement, in: Chambers’s Journal of Popular Literature, Science and Arts 296 (1859), S. 160. Allzu lange überlebte Cremorne die Vauxhall Gardens trotzdem nicht, da der Garten bereits 1877 geschlossen wurde. Vgl. Nead, *Babylon*, 109.

¹⁷⁶ Vauxhall Gardens, in: *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* 446 (1830), S. 138. Mit Addison ist der englische Schriftsteller Joseph Addison (1672–1719) gemeint, der zusammen mit Richard Steele (1672–1729) im *Spectator* Briefe und Artikel veröffentlichte, in denen der fiktive Charakter Sir Roger de Coverley und dessen Eigenschaften und Handlungen eine wichtige Rolle spielten. Vgl. hierzu als exemplarisches Beispiel die Vorstellung der Figur de Coverley in: Addison, Joseph und Richard Steele u. a.: *The Spectator*, hrsg. von G. Gregory Smith, Bd. 1, Reprint London 1911; im Folgenden zitiert als: Addison, *Spectator*, S. 7–12.

¹⁷⁷ Vgl. das Verzeichnis der Zeitgenössischen Quellen ab S. 509.

¹⁷⁸ Schlesinger, Max: *Wanderungen durch London*, Band 1, Berlin 1852, S. 38; im Folgenden zitiert als: Schlesinger, *Wanderungen*.

illuminated triumphal arches, under which music resounded [...]. My eyes, overcome with the splendour of the scene before me, sought a place of darkness to repose on ; [...].

You will guess that I am speaking of Vauxhall ; an English invention which is worthy of an enlightened and wealthy people, and which they have in vain endeavoured to imitate and rival in other countries.“¹⁷⁹

In den 1790er-Jahren besuchte Karamsin die Vauxhall Gardens, worüber er in seinem Reisebericht über London erzählte, der 1803 auszugsweise im *Weekly Entertainer* erschien. Neben der prachtvollen Anlage und der Angebotsvielfalt kam er auch auf die Tatsache zu sprechen, dass Vauxhall eine englische Erfindung sei, die in anderen Ländern vergeblich nachgeahmt werde. Die Pleasure Gardens – besonders Vauxhall – waren bereits im 18. Jahrhundert weit über die Grenzen Englands hinaus bekannt und strahlten einen einzigartigen Zauber aus, der sie von Freiluftunterhaltungsarten anderer europäischer Zentren unterschied.¹⁸⁰

Die Benennung der wichtigsten Unterschiede anhand exemplarisch herausgegriffener Gärten in Paris, Wien, Berlin, Weimar, Frankfurt am Main und Mailand soll im Folgenden die Außergewöhnlichkeit der Londoner Pleasure Gardens, insbesondere der Vauxhall Gardens, herausarbeiten.¹⁸¹ Die meisten Großstädte des 18. Jahrhunderts beherbergten zwar Parkanlagen und Konzertstätten, doch wurden diese beiden Sphären kaum derart kombiniert wie in den Londoner Pleasure Gardens, und wenn dies in Ansätzen der Fall war, dann in Nachahmung des englischen Vorbilds Vauxhall.

Einen ersten Vergleich ermöglicht Paris, in der sich am Beispiel des Jardin des Tuileries eine Divergenz zu den Londoner Pleasure Gardens bezüglich Funktionalität und Organisation auftut. In London versuchten private Besitzer, ein möglichst großes zahlendes Publikum durch die Vermarktung von kultureller Unterhaltung unter freiem Himmel zufriedenzustellen. Der Pariser Jardin des Tuileries dagegen gehörte zum königlichen Palais des Tuileries, in dem zwar zwischen 1725 und 1790 in der Salle des Suisses die bekannten Concerts spirituels stattfanden. Trotzdem diente der Park zuerst den französischen Königen als Zuflucht und galt primär als auf die höfischen Kreise beschränkte Vergnügungsort, weshalb die Anlage nicht von Privatpersonen nach kommerziellen Gesichtspunkten für den Besuch der Öffentlichkeit unterhalten wurde.¹⁸²

¹⁷⁹ Description of Vauxhall, in: *The Weekly Entertainer: or, Agreeable and Instructive Repository* 42 (1803), S. 352.

¹⁸⁰ Vgl. Salmen, Walter: *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*, Hildesheim u. a. 2006, S. 244; im Folgenden zitiert als: Salmen, *Gartenmusik*. Vgl. Conlin, Jonathan: *Vauxhall Revisited: The Afterlife of a London Pleasure Garden, 1770-1859*, in: *The Journal of British Studies* 45/4 (2006), S. 719; im Folgenden zitiert als: Conlin, *Vauxhall Revisited*.

¹⁸¹ Im Zuge dieser Arbeit können nicht alle europäischen Zentren des 18. Jahrhunderts und ihre Gartenanlagen behandelt werden, daher wurde eine Auswahl getroffen, die die Regionen Deutschland, Österreich, Italien und Frankreich einschließt, um einen möglichst weiten Überblick zu geben. Es ist jedoch anhand der Auswertung von zeitgenössischen Quellen sowie der Sekundärliteratur zu diesem Themenbereich auszuschließen, dass in anderen europäischen Metropolen Gärten existierten, die in ihrer Ausformung den Londoner Vauxhall Gardens gleich kamen oder sie gar übertrafen.

¹⁸² Vgl. Salmen, *Gartenmusik*, S. 244 sowie Hillairet, Jacques: *Le palais des Tuileries. Le palais royal et impérial et son jardin*, Paris 1965, S. 123; im Folgenden zitiert als: Hillairet, *Tuileries*. Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 1 sowie Laederich, Alexandra u. a., Art. „Paris“, in: *MGG/2/S* (1997), Bd. 7, Sp. 1360; im Folgenden zitiert als: Laederich, *Paris MGG*.

In Paris fanden sich aber auch Parks, die für die Allgemeinheit zugänglich waren. Große Bekanntheit erlangte der Garten in Tivoli, wie aus einem Zeitungsbericht von 1809 hervorgeht:

„The most frequented of the public gardens is Tivoli, [...]. This was the first garden which was opened to the public. Here they exhibit fireworks, and have an Orchestra well filled with instrumental performers.“¹⁸³

Auf den ersten Blick scheint Tivoli den Londoner Resorts ähnlich zu sein, da neben der Möglichkeit zum Promenieren auch Feuerwerke und Musikkonzerte veranstaltet wurden. Jedoch betont der Autor einige Sätze später:

„[...] neither this place [the garden of Frascati], nor Tivoli, is to be compared with your Vauxhall gardens; the delights of which are more in consonance with good sense than are to be found in any other public garden that I have seen in any part of that universe.“¹⁸⁴

Der Unterschied zu Vauxhall lag vor allem in der Komplexität des Angebots, was in großen Teilen auf die Strukturierung als kommerzielle Großunternehmen unter der Leitung privater Manager ohne adelige oder königliche Besitzansprüche zurückzuführen ist.¹⁸⁵ Vauxhall präsentierte sich als Unterhaltungsort für die Masse, hinter dem sich eine „clever exploitation of a complex mix of visual arts, music, design, lighting and refreshments“ verbarg, wie Coke und Borg bemerken.¹⁸⁶ Die Angebotskomplexität Vauxhalls wurde weder in den übrigen Londoner Pleasure Gardens noch auf dem Festland übernommen. Meist fand eine Spezialisierung statt, sodass gerade für die Kombination derartiger Vielfalt an Unterhaltungsarten der Name ‚Vauxhall‘ im 18. Jahrhundert zum Symbol wurde.¹⁸⁷

Ähnlich wie in Paris war die Lage in Wien, wo beispielsweise der Augarten existierte, der ähnlich wie der Jardin des Tuileries ursprünglich als abgeschlossener Lust- und Jagdgarten des Kaisers fungierte. Erst 1775 wurde er der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und wandelte sich zu einem Veranstaltungsort, der allen gesellschaftlichen Schichten offen stand – im Vergleich zu London also in zeitlicher Verspätung und zudem als vom Kaiserhof initiiertes Erholungsresort. Die Verzögerung betraf im Augarten einen weiteren Aspekt, und zwar das Vergnügungsspektrum mit besonderem Hinblick auf die Musik. Der Augarten wurde neben der Halle in der Mehlgrube oder dem Burgtheater für öffentliche Konzerte genutzt, im Vergleich zu London jedoch erst relativ spät. Erst 1782 – einem Zeitpunkt, an dem in den Vauxhall Gardens bereits seit fast 50 Jahren regelmäßige Freiluftkonzerte angeboten wurden – diente der Augarten als Konzertort im Freien, der auch der Wiener Bevölkerung über die höfischen Kreise hinaus zur Verfügung stand. Folglich entwickelten

¹⁸³ A View of Modern Paris, in: *La Belle Assemblée, or Court and Fashionable Magazine* 4/30 (1808), S. 204.

¹⁸⁴ A View of Modern Paris, in: *La Belle Assemblée, or Court and Fashionable Magazine* 4/30 (1808), S. 204.

¹⁸⁵ Eine ähnliche Struktur existierte in Paris mit der Anlage um den Palais-Royal, die vor allem ab den 1780er-Jahren zur Unterhaltung der Allgemeinheit, der „Parisian World“ – wie es Robert Isherwood ausdrückt –, genutzt wurde und in dem als „Heartland of popular pleasure“ mehrere Vergnügungsformen kombiniert wurden. Ursprünglich war dieses Gebiet um den ehemals königlichen Stadtpalast zentriert gewesen und entwickelte sich durch diverse Umbauten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem öffentlichen Freizeitresort. Jedoch handelte es sich dabei nicht um einen Garten, sondern um eine Unterhaltungsmeile, sodass der Palais-Royal deutlich von den Vauxhall Gardens abzugrenzen ist. Vgl. hierzu die Ausführungen zum Palais-Royal bei: Isherwood, Robert M.: *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New York und Oxford 1986, S. 217–249; im Folgenden zitiert als: Isherwood, *Farce and Fantasy*.

¹⁸⁶ Coke, Vauxhall, S. 85.

¹⁸⁷ Vgl. hierzu die Ausführungen zur Bedeutung der zeitgenössischen Kunst in den Vauxhall Gardens unter Jonathan Tyers in: Coke, Vauxhall, S. 136–137.

sich diese Gartenkonzerte, die zudem gegenüber den fest integrierten Musikveranstaltungen in Vauxhall nicht regelmäßig waren, sehr viel später als in den Londoner Lustparks.¹⁸⁸

Gerade an der zeitlichen Verzögerung der Kontinentalstädte offenbart sich die gesellschaftliche Bedeutung der Londoner Unterhaltungsszene im europäischen Vergleich: „The provision of such a facility, where the general public could rub shoulders with princes and dukes, began as an entirely English concept.“¹⁸⁹ Sozial betrachtet waren die Londoner Pleasure Gardens, vorneweg die Vauxhall Gardens, Vorreiter der Vermischung der Gesellschaft, was besonders ausländische Gäste immer wieder hervorhoben. Noch im Jahre 1784, als Vauxhall bereits über 40 Jahre bestand, staunte der deutsche Adlige Heinrich Maximilian Friedrich von Watzdorf (1753–1826) über das soziale Durcheinander in Vauxhall:

„[...] hier ist Mylord und sein Schneider, Herzoginnen und Stadtnymphen, jeder für sein Geld so gut angesehen als der andre; kein Unterschied, keine distinguierten Plätze für Standespersonen, alles ist durcheinander, und, was manchem bei uns kaum glaublich vorkommen würde, alles ist vergnügt, ruhig und ordentlich, ohne Grenadiers mit aufgefplanten Bajonetten.“¹⁹⁰

Im 18. Jahrhundert war es noch keine Selbstverständlichkeit, dass sich die Mitglieder der unteren und somit weniger gebildeten Schichten ohne Militär- oder Polizeiüberwachung in Massenzusammenkünften zu benehmen wussten. In den Pleasure Gardens wie Vauxhall funktionierte das, wodurch sowohl gesellschaftliche Gleichheit als auch soziale Freiheit suggeriert wurde. Aufgrund des Einlasses gegen ein Eintrittsgeld war eine Beschränkung auf rein höfische Kreise ausgeschlossen, was in dieser Zeit und in diesem Ausmaß ein gesellschaftliches Phänomen darstellte. Die meisten europäischen Gartenanlagen, die in ihrer Ausrichtung in Richtung der Londoner Gärten gingen, wurden von Resorts wie Vauxhall beeinflusst und entstanden erst nach dem langjährigen Erfolg der Londoner Pendants.

An Wien lässt sich noch ein weiterer Unterscheidungspunkt vieler Gärten zu den Londoner Pleasure Gardens feststellen: die Besitzverhältnisse und die Finanzierung. Wie erwähnt, gingen die Unterhaltungsgärten in London auf die Initiativen privater Investoren zurück, die durch ihre Unternehmensstrategien das Entstehen und Erstarken dieser Marktidee garantierten. Das britische Königshaus war in Führung, Instandhaltung und Finanzierung in keiner Weise involviert. Da Jonathan Tyers the elder, zunächst als Mieter und später als alleiniger Eigentümer der Vauxhall Gardens, selbstverantwortlich über die Gestaltung und Ausrichtung entschied, baute er auf eigene Kosten den Garten zu einem öffentlichen Unterhaltungsgeschäft aus. Aus diesem Grund bildete die Rentabilität einen Haupt Gesichtspunkt der Organisation. Damit wichen Vauxhall sowie die Londoner Nachfolgeunternehmen wie Ranelagh oder Marylebone von den meisten ihrer europäischen Pendants ab. So wurde der Wiener Park Belvedere von Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736), einem zentralen Akteur der österreichischen Monarchie und Politik, in Auftrag

¹⁸⁸ Vgl. Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: Theorie der Gartenkunst, Bd. 5, Leipzig 1785, S. 71. Vgl. Salmen, Gartenmusik, S. 235 und S. 238/239 sowie Krones, Hartmut u. a., Art. „Wien“, in: MGG/2/S (1998), Bd. 9, Sp. 2010; im Folgenden zitiert als: Krones, Wien MGG. Regelmäßige Konzertveranstaltungen fanden in Vauxhall ab 1735 statt. Vgl. Coke, Vauxhall, S. 139 und 141 sowie Salmen, Gartenmusik, S. 235.

¹⁸⁹ Coke, Vauxhall, S. 1/2.

¹⁹⁰ Maurer, Britannien, S. 396.

gegeben.¹⁹¹ Daher war der Garten als kaiserliches Entspannungsresort den Wünschen der Regierenden entsprechend strukturiert und wurde von Kaiserhof unterhalten.

Wie Belvedere dienten viele städtische Gartenanlagen im 18. Jahrhundert primär dem Zeitvertreib des jeweiligen Herrschers. Dieses Merkmal lässt sich auch in Berlin am Lustgarten am Berliner Schloss nachvollziehen, dessen Geschichte bis ins Jahr 1443 mit dem Baubeginn des Berliner Schlosses im Auftrag von Kurfürst Friedrich II. (1413–1471) zurückreicht. Im 18. Jahrhundert blieb der Garten Teil der kurfürstlichen Schlossanlage, sodass er aus Staatsmitteln finanziert wurde. Zudem wurde das Gartenareal im Verlauf des Jahrhunderts auch für anderweitige Zwecke genutzt, wie etwa ab den 1710er-Jahren als Exerzierplatz unter Friedrich Wilhelm I. (1688–1740).¹⁹² Finanziellen Gewinn daraus zu ziehen, zählte nicht zu den Aufgaben der städtischen Parks wie dem Lustgarten am Berliner Schloss, dem Jardin des Tuileries oder dem Wiener Belvedere.

Die Rentabilität eines durch private Unternehmer betriebenen Gartens hing von einem umfangreichen zahlenden Publikum ab, wobei der Erfolg der *Pleasure Gardens* an den lokalen und zeitlichen Rahmen „London“ des 18. und frühen 19. Jahrhunderts gekoppelt war. Watzdorf liefert in seinem Reisebericht eine Erklärung für die offenbar hohen Erfolgchancen von außergewöhnlichen Unterhaltungsmodellen dort:

„Es ist gewiß, daß nur bei einer so reichen Nation, wie die Engländer, eine solche Unternehmung [wie die Vauxhall Gardens] stattfinden kann, denn in jedem andren Lande würde der Entrepreneur schwerlich auf seine Kosten kommen.“¹⁹³

Watzdorfs Aussage verdeutlicht zwei Charakteristika der englischen Bevölkerung: Erstens waren die Engländer als Nation im Vergleich zu denen anderer europäischer Länder finanziell wohlhabend, das heißt, weite Kreise der Öffentlichkeit konnten sich den Konsum von Unterhaltungsgütern, etwa in Form eines Besuchs der *Pleasure Gardens*, leisten. Zweitens waren die Engländer auch bereit, ihr Geld für Freizeitaktivitäten auszugeben. Eine Art Kreislauf bildete sich heraus. Ausreichend finanzielle Mittel, sowohl auf Seiten der Investoren als auch auf Seiten der Konsumenten, ermöglichten das Florieren einer vielseitigen Unterhaltungsbranche einschließlich der *Pleasure Gardens*, was wiederum den Konsum anregte.¹⁹⁴ Dies wiederum hatte einen ständigen Konkurrenzkampf der Unternehmen zur Folge, denn um sich auf dem Markt durchzusetzen, musste dem Publikum ständig Neues und Einzigartiges präsentiert werden. Gleichzeitig deutet das aber auch auf eine positive Eigenschaft des Londoner Publikums hin, das neuartigen Geschäftsideen offen gegenüberstand. So konnte sich der Markt aufgrund des Interesses der Bevölkerung an allen erdenklichen kulturellen Experimenten, zu denen in der Anfangszeit auch die Vauxhall Gardens zu zählen sind, frei entfalten. Anders war es zum Beispiel in Italien, wo die Bevölkerung den Besuch von Opernaufführungen allen anderen kulturellen

¹⁹¹ Vgl. Wroth, *Pleasure Gardens*, S. 190 sowie Hansmann, Wilfried: *Barocke Gartenparadiese: Meisterleistungen der Gartenarchitektur*, Köln 1996, S. 56; im Folgenden zitiert als: Hansmann, *Gartenparadiese*.

¹⁹² Vgl. Wendland, Folkwin: *Berlins Gärten und Parke von der Gründung der Stadt bis zum ausgehenden neunzehnten Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1979, S. 42–44; im Folgenden zitiert als: Wendland, *Berlins Gärten*.

¹⁹³ Maurer, *Britannien*, S. 396.

¹⁹⁴ Vgl. McKendrick, *Consumer Revolution*, S. 9–13.

Unterhaltungsarten vorzog.¹⁹⁵ Vergnügungen wie Freiluftkonzerte hatten einen harten Stand, obwohl sie wie in Mailand im sogenannten Castello oder an der Porta Orientale seit den 1740er-Jahren durchaus existierten. Trotzdem dominierte die Oper in den italienischen Städten das kulturelle Leben in einem Ausmaß, dass ein von der Öffentlichkeit abhängiger Vergnügungsgarten nicht profitabel gewesen wäre. In London hingegen überschattete keine Unterhaltungsform alle anderen in dieser Weise, was dank der finanziellen Stabilität sowie der Offenheit der Zuschauer gegenüber Neuem die Rentabilität verschiedener Vergnügungsstätten in einem produktiven Nebeneinander ermöglichte.¹⁹⁶

Die Londoner Pleasure Gardens waren das Modell, dem Lustgärten in anderen europäischen Städten folgten. Bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eröffneten in Birmingham die Vauxhall Gardens at Duddeston Hall, deren Unterhaltungsangebot 1738 zum ersten Mal angekündigt wurde. Nach England folgte Irland mit Dublin, wo 1749 ein Park nach dem Muster der Vauxhall Gardens angelegt wurde und in dem bis 1791 Sommerkonzerte stattfanden.¹⁹⁷ Die ‚Vauxhall-Welle‘ ergriff schnell auch Festlandeuropa, wie die Umbenennung eines bereits seit den 1720er-Jahren existierenden Berliner Gartens in Vauxhall zeigt. Karl Philipp Moritz stellte in seinen Reisebeschreibungen 1782 einen Vergleich der Berliner mit der Londoner Anlage an, wobei zwar Ähnlichkeiten auffallen, jedoch das deutsche Pendant in seinem Ausmaß wesentlich unspektakulärer ausfällt:

„Ich fand beim Eintritt wirklich einige Aehnlichkeit mit unserm Berliner Vauxhall, in sofern man kleines mit größerem vergleichen kann, wenigstens waren die Gänge, nebst den Mahlereyen am Ende, und den hohen Bäumen, die zuweilen an der Seite derselben einen Wald ausmachen, denen zu Berlin so ähnlich, daß ich mich oft im Spaziergehen auf eine angenehme Art täuschte, und vergaß, daß ich so weit von dieser Stadt entfernt war; [...]“¹⁹⁸

Bei dem Berliner Vauxhall handelte es sich um den Krautschen Garten.¹⁹⁹ Der Schriftsteller und Historiker Friedrich Nicolai (1733–1811) schrieb in seiner *Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern, Kupferstechern, Malern, Stukkaturen, und andern Künstlern* 1786, dass „[...] [d]er itzige Besitzer [...] daselbst eine Zeitlang Konzerte, Illuminationen, Bälle und Gastirung für Geld [gab], und ertheilte damals dem Garten den Namen Vauxhall, [...]“.²⁰⁰ So ähnelte der Park dem Vorbild Vauxhall nicht nur in der gartentechnischen Anlage, sondern es wurden wie in London – wenigstens für eine gewisse Zeit – auch Tanz- und Musikveranstaltungen organisiert. Trotz allem kann die Gegenüberstellung, wie Moritz es ausdrückt, nur „in sofern man kleines mit größerem vergleichen kann“ erfolgen.

In Weimar wurde Vauxhall in den späten 1780er-Jahren ebenfalls aufgegriffen, wenn auch in etwas anderer Art und Weise. Hier wurden in den Parks sogenannte ‚Vauxhalls‘ veranstaltet, was Walter Salmen und Gabriele Busch-Salmen zufolge bedeutet, „[...] den

¹⁹⁵ Vgl. die zweite Fallstudie über die Opernaufführungen in Neapel 1764 bei: Feldman, Martha: *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Chicago und London 2007, S. 188–225 sowie 6–8; im Folgenden zitiert als: Feldman, Opera.

¹⁹⁶ Vgl. Bailey, Terence und Anna Cattoretti, Art. „Mailand“, in: MGG/2/S (1996), Bd. 5, Sp. 1585; im Folgenden zitiert als: Bailey, Mailand MGG.

¹⁹⁷ Vgl. Salmen, Gartenmusik, S. 247 sowie Downing, Pleasure Garden, S. 45 sowie White, Harry u. a.: Art. „Irland“, in: NGr/2 (2001), Bd. 12, S. 557.

¹⁹⁸ Moritz, Reisen, S. 32.

¹⁹⁹ Später war der Krautsche Garten auch als Haakscher und Heilscher Garten bekannt. Vgl. Wendland, Berlins Gärten, S. 231/232.

²⁰⁰ Zitiert nach Wendland, Berlins Gärten, S. 232. Die Originalquelle konnte bisher nicht eingesehen werden und ist eventuell verschollen.

flanierenden Besuchern in Gärten und Pavillons ein bunt gemischtes Unterhaltungsprogramm anzubieten, [...].“²⁰¹ Bis ins 19. Jahrhundert blieben die ‚Vauxhalls‘ in Weimar beliebte Freiluftunterhaltungen mit Musik. Ein allein dem Vergnügen gewidmeter Garten wurde aber anscheinend nicht unterhalten.²⁰² Auch in Frankfurt am Main fanden nach 1770 Vauxhalls statt, womit Martin Thrun zufolge „illuminierter Garten- oder Saalfeste“ gemeint waren. An unterschiedlichen Orten, zum Beispiel dem Hotel und Gasthof im Rothen Haus auf der Zeil, wurden sie bis 1859 veranstaltet. Es entwickelte sich sogar eine Konkurrenz zwischen derartigen Unternehmen in und um Frankfurt, bei denen Musik zu „Erbauung und Genuss“ ein wesentlicher Bestandteil war.²⁰³ Thrun spricht ihnen vor allem in der Herausbildung der bürgerlichen Musikkultur eine wichtige Rolle zu: „Trotz mancher Unwägbarkeiten kann im Hinblick auf eine Vielzahl von Vauxhalls und populären Garten- und Saalkonzerten das Faktum als gewiss gelten, dass mit ihnen die Herstellung von bürgerlicher Öffentlichkeit im Laufe des 18. und mehr noch im 19. Jahrhundert eine neuartige Dimension gewann, die nirgends sonst erreicht wurde.“²⁰⁴

Ähnlich wie in Deutschland kam auch in Paris der Begriff ‚Vauxhall‘ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Anwendung, jedoch nochmals in anderer Bedeutung. Im monatlich erscheinenden Magazin *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* wurde im August 1830 ein Artikel über die Vauxhall Gardens publiziert, in dem auf die Pariser Formen eingegangen wurde:

„The French [...] have even condescended to borrow our name: they have their “Wauxhall“ *d’été*, and *d’hiver*, [...]. Many a time has the French name, uncouth as it may sound, sent our eyes and heart back to loving friends in Old England – [...].“²⁰⁵

1764 wurde am Boulevard Saint-Martin der in *The Mirror* erwähnte Waux-Hall *d’été* eingerichtet, der aus einer großen Rotunda mit beleuchtetem Garten bestand. Ab 1768 wurden in der primär als Ballsaal genutzten Rotunda, in der wie im Londoner Vorbild Gemälde die Wände zierten, auch italienische Arien dargeboten. Dennoch entsprach der Waux-Hall *d’été*, der aufgrund der relativ hohen Preise auf die Elite der Stadt zugeschnitten war, nicht den Anforderungen der ausgesuchten Pariser Gesellschaft, weshalb er bereits 1780 schließen musste. In dieser Zeit eröffneten private Unternehmer, die Brüder Ruggieri, ein Waux-Hall *d’hiver* im Pariser Stadtviertel Saint-Germain, der hauptsächlich als Tanzhalle in Form eines Amphitheaters konzipiert war, jedoch auch andere Unterhaltung bot.²⁰⁶ „In addition to balls, the Waux-Hall featured gladiator bouts, quadrilles, ballet entrées danced by children dressed as Provencal sailors, Polish cossacks, sword-fighting tournaments, and colorful

²⁰¹ Busch-Salmen, Gabriele und Walter Salmen: Gärten und Parks als »tönende Natur« und Musizerräume, in: Der Weimarer Musenhof, hrsg. von Busch-Salmen Gabriele u. a., Stuttgart und Weimar 1998, S. 49; im Folgenden zitiert als: Busch-Salmen, Musizerräume. Hierbei beziehen sich Busch-Salmen und Salmen auf die „Londoner Vauxhalls“, anscheinend in der falschen Annahme es hätten mehrere Vauxhall Gardens in London existiert.

²⁰² Vgl. Busch-Salmen, Musizerräume, S. 50.

²⁰³ Vgl. Thrun, Garten- und Saalkonzerte, S. 23 und 38 und 45.

²⁰⁴ Thrun, Garten- und Saalkonzerte, S. 44.

²⁰⁵ Vauxhall Gardens, in: *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* 446 (1830), S. 138.

²⁰⁶ Vgl. Isherwood, Farce and Fancy, S. 56 und 66, 202/203 und 205. In späteren Zeiten drehte sich die Einflussnahme zu Gunsten der Pariser Anlagen, die in den 1840er-Jahren mit den Unterhaltungsstätten speziell für den Winter wie dem Hippodrome in den Champs-Élysées den Managern von Vauxhall als Vorbild dienten. Vgl. hierzu Coke, Vauxhall, S. 343.

divertissements. Concerts were also held periodically [...].“²⁰⁷ Wie die Bemerkungen des Historikers Robert M. Isherwood zeigen, war das Angebot – möglicherweise in Anlehnung an das Londoner Pendant – abwechslungsreich und spektakulär. Bereits der Name deutet aber an, dass auch die Pariser Waux-Halls Nachahmungen des Originals in London waren.

Die Vauxhall Gardens in London blieben unübertroffen. Weder in der öffentlichen Ausrichtung, noch im privaten Management und der Angebotsvielfalt konnten die Gärten in den anderen europäischen Zentren mit dem Original gleichziehen. Sowohl die Imitation Vauxhalls in ganz Europa als auch die Singularität im Vergleich mit anderen europäischen Gartenanlagen untermauern die internationale Stellung der Londoner Pleasure Gardens als die eines im 18. Jahrhundert einzigartigen Kulturphänomen. Das in den Pleasure Gardens entwickelte Formgefüge kann sogar als eine Art Auslöser für das Aufkommen einer Welle von Lustgärten gelten, die das Aufstreben der Mittelschicht und das einsetzende Aufbrechen der Ständegesellschaft im kulturellen Bereich in Ansätzen widerspiegeln. Über die gesamte Geschichte bis 1859 hinweg bildete die Mittelschicht zahlenmäßig das größte Segment des Publikums der Vauxhall Gardens, in denen als einem der ersten Orte Europas das freie Mischen aller Gesellschaftsschichten ermöglicht wurde.²⁰⁸

Anhand der exemplarisch herausgegriffenen Gartenanlagen in Paris, Wien, Berlin, Weimar, Frankfurt am Main und Mailand lässt sich die Auffassung zahlreicher Zeitgenossen bestätigen, dass Vauxhall seine Nachahmer überragte. Die „English invention“, um auf die Aussage von Karamsin zurückzukommen, blieb jedoch unerreicht.

III.4. Zur Entwicklung der Vauxhall Gardens

Um die Bedeutung der Vauxhall Gardens und damit der Vauxhall Songs innerhalb Londons sowie Europas nachvollziehen zu können, ist eine Darstellung der historischen Entwicklung des Pleasure Gardens unabdingbar. Nachdem in einem ersten Schritt die Voraussetzungen für das Entstehen des Unternehmens dargelegt worden sind, werden die historischen Schlüsselereignisse behandelt, bevor als letztes die Ursachen, die zur Schließung und zum Verschwinden der Vauxhall Gardens 1859 führten, zu klären sind.

Voraussetzungen

Die Pleasure Gardens als organisierte Unterhaltungsgärten für die Öffentlichkeit Londons hatten ihre Ursprünge in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, obwohl die Entwicklung von komplexeren Strukturen erst im 18. Jahrhundert erfolgte.²⁰⁹ Die Gründe für das Aufkommen dieses Vergnügungsphänomens, das sowohl als orts- wie auch als zeitgebunden betrachtet werden muss, sind in den historischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert zu suchen.

Eine erste Voraussetzung für die Entstehung der Pleasure Gardens stellte die rasante Umformung der städtischen Umwelt dar. Es wurde immer mehr als eine Notwendigkeit angesehen, das wachsende Bedürfnis nach Entspannungs- und Ausweichmöglichkeiten durch zusätzliche Unterhaltung unter freiem Himmel zu befriedigen. Die Natur wurde zum Gegenentwurf zur Stadt stilisiert, wovon die Unterhaltungsgärten als Erholungsresort im

²⁰⁷ Isherwood, *Farce and Fantasy*, S. 59.

²⁰⁸ Vgl. Conlin, *Vauxhall Revisited*, S. 718, 720 und 725 sowie Salmen, *Gartenmusik* S. 248.

²⁰⁹ Vgl. Salmen, *Gartenmusik*, S. 243.

Grünen profitierten. Die Natur diene als Ausgleich zum gehetzten und lauten Stadtleben, in dem neben gesundheitlichen Belastungen beispielsweise in Form der zunehmenden Luftverschmutzung durch Kohlestaub, den Bewohnern auch die Informationsflut hinsichtlich gesellschaftlicher oder politischer Ereignisse als geistige Belastung erschien. Der Genuss der Natur wurde dabei schon für längere Zeit mit anderen Unterhaltungsarten kombiniert, doch schienen im frühen 18. Jahrhundert noch nicht alle Möglichkeiten voll ausgeschöpft worden zu sein.²¹⁰ Mit den *Pleasure Gardens* erreichte die Verbindung von Natur und Amüsement eine neue Qualität und bestehende Lücken im Freizeitangebot Londons wurden damit gefüllt.

Das Aufkommen wie auch der Ausbau der Vergnügungsgärten Londons gründete ebenso auf der Vielseitigkeit des Unterhaltungsangebots der Stadt. Seit der Jahrhundertwende vergrößerte sich die Palette stetig, sodass die Londoner aus einem umfangreichen Sortiment wählen und zugleich höhere Ansprüche stellen konnten. Bereits im Verlauf des 17. Jahrhunderts hatte sich in London die Tradition herausgebildet, die diversen Stadtgärten bei gutem Wetter aufzusuchen. So wurden die königlichen Gärten *St. James's* und *Hyde Park*, die ursprünglich dem privaten Jagdvergnügen des Königs vorbehalten waren, in dieser Zeit der Allgemeinheit geöffnet. In den sogenannten ‚*Spring Gardens*‘ wurde das Angebot schnell erweitert, sodass unter anderem Erfrischungen verkauft wurden und Sportaktivitäten wie Bogenschießen hinzukamen.²¹¹ Die traditionelle Gartennutzung mit einem breit gefächerten Unterhaltungsspektrum bestehend aus Kunst und Architektur sowie einem ausgiebigen Musikangebot zu kombinieren und damit einen Querschnitt aller Bevölkerungsschichten anzusprechen, wurde jedoch erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als erfolgreiches Geschäftsmodell entdeckt. Die modernen *Pleasure Gardens* waren geboren.²¹²

Mit diesen Vergnügungsgärten griffen die Betreiber auf eine bis dahin nur in Ansätzen für kulturelle Zwecke genutzte Lokalität zurück. Neben dem Freiluftpotenzial wurden noch weitere Marktlücken Londons ausgeschöpft. Ein zeitliches Loch wurde geschlossen, da in den Sommermonaten zahlreiche Kulturveranstaltungen wie Oper, Theater oder auch Konzerte entweder vollständig wegfielen oder in stark reduzierter Zahl stattfanden.²¹³ Eine weitere Nische bestand in der Veranstaltungszeit. Bis dahin war der Abend meist für Innenvergnügen reserviert gewesen, weil sich besonders im frühen 18. Jahrhundert die Beleuchtung eines großen Areals als äußerst kostspielig und schwierig erwies. Tyers verwandelte diese Schwierigkeit in eine Attraktion, indem er im großen Stil in Lichtinstallationen investierte und *Vauxhall* hauptsächlich als Abendunterhaltung präsentierte. So befriedigte er einerseits das Verlangen der Bevölkerung nach Natur und erweiterte gleichzeitig das Vergnügungsspektrum mit der Ausdehnung in die Abendstunden wesentlich.²¹⁴

²¹⁰ Vgl. Porter, London, S. 160–162 sowie Gay, John: *Poems on Several Occasions*, Dublin 1729; im Folgenden zitiert als: Gay, *Poems*, S. 1/2.

²¹¹ Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 1 und 16/17 sowie Borsay, London, S. 170. Coke und Borg erwähnen kurz die sogenannten *Bear Gardens* als Vorläufer der *Pleasure Gardens*, in denen Essen und Musikunterhaltung angeboten wurde. Vgl. hierzu: Coke, *Vauxhall*, S. 1.

²¹² Vgl. die Einleitungsbemerkung bei: Coke, *Vauxhall*, S. 1/2. Vgl. Ogborn, London, S. 118.

²¹³ Schon Johann Wilhelm von Archenholtz stellt in seiner Beschreibung von London fest, dass „[d]as italienische Operntheater [...] im December eröffnet und im May geschlossen [wird].“ Archenholtz, England, S. 478.

²¹⁴ Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 202–205.

Schlüsselereignisse

Die Geschichte der Vauxhall Gardens reicht weit zurück. Das Gebiet der späteren Gärten, südlich der Themse im direkten Einzugsgebiet Londons gelegen, war seit dem 13. Jahrhundert Teil des Anwesens von South Lambeth. Aus dieser Periode stammt auch die Bezeichnung ‚Vauxhall‘, die auf die Familie de Redvers, die einstigen Besitzer der Lambeth-Ländereien, zurückgeht.²¹⁵ Es existierte in der Region um South Lambeth ein Landsitz mit dem Titel ‚La Sale Faulkes‘, auch bezeichnet als Fauxhall – also Faulkes Saal oder Halle –, der seinen Namen dem damaligen Eigentümer Faulkes de Breauté (†1226) verdankte. Nach Breautés Tod ging das Anwesen schließlich an die Familie de Redvers über, aus der Breautés Ehefrau Margaret stammte.²¹⁶

Die erste gesicherte Verbindung des Areals mit einem öffentlichen Garten lässt sich dann im 17. Jahrhundert in den Tagebüchern des englischen Schriftstellers John Evelyn (1620–1706) nachweisen. Dieser besuchte am 2. Juli 1661 die New Spring Gardens – so hießen die Vauxhall Gardens in der Anfangszeit²¹⁷ – und bemerkte, dass er „[...] went to see, the new Spring-Garden at Lambeth, a prettily contriv'd plantation.“²¹⁸ Evelyns Tagebucheintrag beweist, dass im 17. Jahrhundert in der Region ein öffentlich zugänglicher Garten existierte, obwohl dieser noch über keine phänomenalen Attraktionen verfügte, sondern lediglich eine hübsch gestaltete Plantage war. Von wem der Park angelegt wurde, bleibt ebenso unklar wie die Frage, wann dies geschah.²¹⁹

Die weitere Historie kann dank zahlreicher zeitgenössischer Quellen sowie der vorliegenden Sekundärliteratur detailliert rekonstruiert werden. Rasch etablierte sich der Park als beliebtes Londoner Naherholungsgebiet, das kostenfrei zugänglich war und in dem Essen und Trinken angeboten wurde. Die frühen Eigentümer – möglicherweise bereits ab 1694 jene Elizabeth Master, die 1729 die Spring Gardens an den „Urvater“ des Pleasure Gardens, Jonathan Tyers the elder, vermieten wird – bauten die Gärten zu einer gut organisierten, beliebten Erholungseinrichtung aus.²²⁰ Der Politiker und Chronist Samuel Pepys (1633–1703) beispielsweise erwähnte die New Spring Gardens in seinen Tagebüchern zwischen 1662 und 1668 nicht weniger als 23 Mal, beginnend mit seinem ersten Besuch am 29. Mai 1662:²²¹

²¹⁵ Eine zweite Betitelung der Familie de Redvers lautete Rivers.

²¹⁶ Vgl. British History Online: Vauxhall and South Lambeth: Introduction and Vauxhall Manor, aus: *Survey of London: Lambeth: Southern area* (26), hrsg. von F. H. W. Sheppard, 1956, pp. 57-59, <<http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=49757>> Zugriff: 31. 1. 2011 sowie Coke, Vauxhall, S. 8.

²¹⁷ Der Zusatz ‚New‘ wurde verwendet um den Garten von einem älteren Spring Garden in Vauxhall zu unterscheiden, der sich einem Tagebucheintrag von Samuel Pepys zufolge in der Nähe der späteren Vauxhall Gardens befunden hatte. Vgl. Pepys, Samuel: Diary entries from May 1662, auf: Gyford, Phil: The Diary of Samuel Pepys <<http://www.pepysdiary.com/>>, Zugriff: 29.11.2013; im Folgenden zitiert als: Pepys, Diary.

²¹⁸ Beer, Esmond Samuel de (Hrsg.): The Diary of John Evelyn, Now first printed in full from the manuscripts belonging to Mr. John Evelyn, Bd. 3, Oxford 1955, S. 291; im Folgenden zitiert als: Beer, Diary Evelyn /3.

²¹⁹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 18/19.

²²⁰ Coke und Borg vermuten, dass Vauxhall bereits zum Übernahmezeitpunkt durch Tyers ein „well-organised and quite elaborate establishment“ darstellte. Coke, Vauxhall, S. 30. Hingegen David H. Solkin schreibt, dass in der Zeit vor Tyers wohl „no organisation at all“ zu finden gewesen sei. Solkin, Painting for Money, S. 107. Obwohl dieser Punkt nicht unumstritten ist, schließe ich mich hierbei der Meinung von Coke und Borg an, die Spezialisten auf dem Gebiet der Geschichte der Vauxhall Gardens sind. Wie Pepys Besuche andeuten, etablierten sich die Spring Gardens in Vauxhall bereits im ausgehenden 17. und einsetzenden 18. Jahrhundert als beliebtes Ausflugsziel der Londoner, was sicherlich zumindest in Teilen auf eine gut funktionierende Organisation beispielsweise im Bereich des Erfrischungsangebots und der Gartenpflege zurückzuführen ist.

²²¹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 20–24.

„Thence to the New one [Spring Garden], where I never was before, which much exceeds the other; and here we also walked, and the boy crept through the hedge and gathered abundance of roses, and, after a long walk, passed out of doors as we did in the other place, and here we had cakes and powdered beef and ale, and so home again by water with much pleasure.“²²²

Die schnell wachsende Popularität hatte den Nebeneffekt, dass dem Resort besonders seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert ein zweifelhafter Ruf anhaftete: Vauxhall galt als ein anrüchiger Ort, den zum einen Prostituierte frequentierten und der sich zum anderen für heimliche Rendezvous hervorragend eignete.²²³ Davon entfernten sich die Gärten erst ab den 1730er-Jahren und verwandelten sich in ein „epitome of the world of entertainment“.²²⁴ Ein Grund dafür war, dass ein neuer Betreiber die Anlage übernahm: Am 17. März 1729 unterzeichnete der bereits erwähnte Jonathan Tyers the elder, „an entrepreneur of entertainment“, wie ihn Richard D. Altick in seiner Monographie *The Shows of London* bezeichnet, den Mietvertrag für die Vauxhall Spring-Gardens.²²⁵ Nach einer grundlegenden Überarbeitung des Angebots sowie einer umfassenden Imageänderung durch entsprechende mediale Aktivitäten präsentierte Tyers die Gärten in den frühen 1730er-Jahren als interessante und vor allem moralisch unbedenkliche Unterhaltungsart für alle Bevölkerungsschichten. Um das Unternehmen im Londoner Vergnügungssektor zu verankern, veranstaltete Tyers neben den regulären Öffnungstagen der Vauxhall Gardens zunächst nur wenige, in der Presse aufwendig angekündigte Sonderveranstaltungen, wie 1731 einen an den Karneval in Venedig angelehnten Ball. Diese nutzte er nicht nur zur Steigerung der Bekanntheit, sondern auch dazu, das Potenzial der Gärten und die Reaktion des Publikums auszutesten. Es existierte schließlich noch kein derartiges Geschäftsmodell in London, auf das Tyers bei der Strukturierung der Vauxhall Gardens hätte zurückgreifen können. Die offizielle Eröffnung ereignete sich dann am 7. Juni 1732 in Form eines „Ridotto al Fresco“, einer Art Gartenfest mit Musikunterhaltung. Obwohl zuvor bereits Ridotti al Fresco stattgefunden hatten, bildete das Fest vom 7. Juni vor allem durch die Anwesenheit der hohen Gesellschaft einschließlich des Prince of Wales, Frederick (1707–1751), eines der Schlüsselereignisse der Frühphase der Vauxhall Gardens.²²⁶

Einen wichtigen Schritt in Richtung der Etablierung der Gartenanlage als bedeutende Amusementlokalität Londons ging Tyers dann in der Saison 1735 mit der Einweihung des neuen Konzertgebäudes, des sogenannten Orchestra, das als offener Konzertsaal der Freiluftmusikdarbietung diente. Damit wurde die Musikunterhaltung zu einem zentralen Bestandteil der Abendgestaltung sowie zu einer Attraktion der Vauxhall Gardens erhoben. Wegen der Wetterabhängigkeit Vauxhalls sah sich Tyers aber bald gezwungen für Gebäude zu sorgen, die den Besuchern bei Regen oder Wind Unterschlupf bieten konnten. Neben den Supper-Boxes, die bereits früh als Essenslokalitäten installiert worden waren, ließ Tyers um die Jahre 1741 und 1742 das sogenannte Turkish Tent errichten, das als überdachter Speisesaal gedacht war und 1769 durch einen Ballsaal ersetzt wurde. Zusehends baute Tyers

²²² Pepys, Diary entries from May 1662.

²²³ Vgl. Wroth, *Pleasure Gardens*, S. 287-289.

²²⁴ Coke, *Vauxhall*, S. 39.

²²⁵ Altick, *Shows*, S. 94

²²⁶ Vgl. Solkin, *Painting for Money*, S. 108 sowie Conlin, *Vauxhall Revisited*, S. 722 sowie Coke, *Vauxhall*, S. 43. Eine genaue Beschreibung und Begriffseingrenzung zu ‚Ridotto al Fresco‘ folgt ab S. 73.

den Garten zu einem für alle Eventualitäten gerüsteten Unterhaltungsresort aus.²²⁷ Wie im Vorherigen erläutert, eröffnete 1742 dann mit Ranelagh in Chelsea einer der größten Rivalen auf dem Sektor der Pleasure Gardens. Dieser Wettbewerbszuwachs hatte zur Folge, dass Tyers zurückgehende Besucherzahlen und sinkende Einnahmen befürchten musste. Das veranlasste ihn dazu, das Angebot in Vauxhall zu vergrößern und zu verbessern. Einerseits setzte er spätestens ab 1745 mit der Einführung der Vauxhall Songs auf die Ausweitung des Musikspektrums, andererseits schuf er mit dem Bau der Rotunda 1748 eine Ausweichmöglichkeit für die Konzerte bei schlechtem Wetter. Innerhalb von zwanzig Jahren hatte Tyers eine komplexe Unterhaltungsstruktur geschaffen, die sich im umfangreichen Vergnügungsspektrum Londons behaupten konnte.²²⁸

Deswegen brachten die Jahre um die Jahrhundertmitte einen ersten Höhepunkt Vauxhalls, wozu auch Tyers wirksame Öffentlichkeitsarbeit beitrug. Ein hervorstechendes Beispiel seiner Werbestrategien bildete die öffentliche Probe von Georg Friedrich Händels *Music for the Royal Fireworks* am 21. April 1749, die die Popularität Vauxhalls wesentlich steigerte. Der Probe, der Händel erst nach einiger Überzeugungsarbeit zugestimmt hatte und die auf Bestreben von Tyers in den Medien sowohl im Vorfeld als auch im Nachhinein ausgiebig kommentiert wurde, wohnten angeblich 12.000 Besucher bei.²²⁹ Auf der einen Seite beförderte die Berichterstattung die Bekanntheit des Vergnügungsparks, auf der anderen Seite trug Händels Verbindung mit dem Garten dazu, den dortigen musikalischen Standard hervorzuheben. Die folgenden Jahre nutzte Tyers, um den Ruf Vauxhalls zu festigen, und er sorgte für eine kontinuierliche Erweiterung, aber auch Instandhaltung des Unterhaltungsspektrums beispielweise mithilfe von groß angelegten Renovierungsarbeiten in der Saisonpause im Herbst und Winter 1750/1751.²³⁰

Zudem wurden auf Initiative der Stadt London die Verkehrsanbindungen ausgebaut, was positive Auswirkungen auf die Erreichbarkeit der Gartenanlage hatte. Aufgrund der Fertigstellung der Westminster Bridge 1750 war Vauxhall leichter zugänglich, da nun eine direkte Verbindung zwischen dem Stadtteil Westminster und der Südseite der Themse bestand. Die öffentliche Erweiterung des Verkehrsnetzes machte sich Tyers auch aktiv zunutze, indem er im Zeitraum des Brückenbaus zahlreiche ältere Gebäude in der Nähe der Westminster Bridge erwarb, um nach deren Abriss eine für den Kutschenverkehr ausreichend breite Straße anlegen zu lassen. Darüber hinaus vergrößerte Tyers seinen Besitz in den 1750er-Jahren und stieg vom bloßen Pächter der Vauxhall Gardens zum Eigentümer auf. Zunächst kaufte er 1752 die erste Hälfte der Vauxhall Gardens von George Dodington, um sechs Jahre später 1758 auch die zweite Hälfte von einem gewissen Mr. Atkins und einer Mrs. Jennings zu erwerben. So befand sich Ende der 1750er-Jahre der gesamte Pleasure Garden im Besitz der Familie Tyers.²³¹

²²⁷ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 63–65.

²²⁸ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 65/66 und 77/78.

²²⁹ Vgl. Händel, Georg Friedrich: *Water Music Music for the Royal Fireworks*, hrsg. von Hans Ferdinand Redlich, Kassel u. a. 1962 (HHA/IV/13), S. XI sowie Händel, Georg Friedrich: *Wassermusik·Water Music* HWV 348–350. Konzert F-Dur HWV 331. Air F-Dur HWV 464. Feuerwerksmusik·*Music for the Royal Fireworks*. Ouverture D-Dur HWV 341. Suite für Tasteninstrumente D-Dur HWV, hrsg. von Terence Best und Christopher Hogwood, Neuausgabe Kassel u. a. 2007 (HHA/IV/13), S. XIII/XIV.

²³⁰ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 67.

²³¹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 183 sowie Wroth, Pleasure Gardens, S. 314/315.

Am 26. Juni 1767 brach nach dem Tod des Begründers der Vauxhall Gardens, Jonathan Tyers the elder, eine neue Ära an. Während der Besitz an Tyers Ehefrau Elizabeth (1700–1771) übergang, übernahm sein Sohn Jonathan (1728/1729–1792) mit der tatkräftigen Unterstützung von dessen Frau Margaret (1722–1806), dessen Schwester Elizabeth (1727–1802) sowie dessen Bruder Thomas (1726–1787) die Führung des Resorts. Zunächst achtete die neue Leitung darauf, die bestehenden Strukturen des „Familienunternehmens“ beizubehalten, indem nur wenige Neuerungen eingeführt wurden. Eine der aufwendigeren, vom Publikum aber nicht durchweg begrüßten Veränderungen stellten die Covered Walks dar, die für ein großes Ridotto al Fresco 1769 durch das Spannen von Sonnensegeln über Teilen des Grand Walk und des Grand South Walk geschaffen wurden. Zudem wurde die Rotunda umgestaltet und durch eine Tanzplattform erweitert. Renovierungsarbeiten hielten die Anlage auf dem neuesten Stand.²³²

Ab den 1770er-Jahren konnten die Eigentümer aber nicht verhindern, dass Vandalismus, Kriminalität sowie asoziales Verhalten zunahmen und ein teilweise kriminelles und aggressives Klientel nach Vauxhall gezogen wurde. Das führte unter anderem dazu, dass sich besonders Familien mit Kindern nicht mehr sicher fühlten. Diese Probleme weiteten sich in den 1780er-Jahren zu ersten finanziellen Schwierigkeiten aus, die auf die rückläufigen Zuschauerzahlen zurückzuführen sind. Mehrere Jahre mit schlechtem Wetter und eine wirtschaftliche Flaute aufgrund der außenpolitischen Entwicklungen beispielsweise im Zuge des Amerikanischen Unabhängigkeitskriegs hinderten zahlreiche Londoner in diesen Jahren daran, den Garten einmal, geschweige denn mehrmals aufzusuchen. Bereits in dieser Zeit war die Schließung der Vauxhall Gardens kein undenkbares Szenario. Die Vauxhall Jubilee Celebrations von 1786 ermöglichten der Familie Tyers-Barrett aber nochmals ein Aufatmen: Mit ihnen wurde das 50-jährige Bestehen der Anlage gefeiert, obwohl das Datum nicht das eigentliche Jubiläumsjahr war. Da die Gärten zu diesem Zeitpunkt gegenüber anderen Unterhaltungslokalitäten der Stadt von Teilen des Publikums bereits als altmodisch empfunden wurden, investierte die Familie große Summen in die Modernisierung sowie in die Musikunterhaltung mit Ensembles an mehreren Standorten.²³³

Trotz des Erfolgs des Vauxhall Jubilee mit der aufwändigen Investition lässt sich ab den späten 1780er-Jahren das Ende der Blütezeit der Vauxhall Gardens festsetzen.²³⁴ Nach 1786 begann eine Phase der zunächst noch vorsichtigen, ab den 1820er-Jahren dann radikalen Umformung des Angebots, die letztlich zur Schließung der Anlage führte. Einen ersten Einschnitt bildete das Jahr 1792 mit dem Tod von Jonathan Tyers the younger, durch den die bis dahin kontinuierliche Entwicklung der Vauxhall Gardens endete. Bryant Barrett (1743–1809), der bereits seit 1786 für das Management verantwortlich zeichnete und nun als Alleineigentümer fungierte, änderte nach dem Tod seines Schwiegervaters die Vorgehensweise spürbar. Es folgte eine Zeit umfangreicher architektonischer Veränderungen, wobei diese Maßnahmen in der allmählichen Zerstörung der ursprünglich naturbetonten Gartenanlage, etwa in Form des Ersetzens der Baumalleen durch Säulengänge, gipfelten.²³⁵

²³² Vgl. Coke, Vauxhall, S. 232.

²³³ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 196 und 240–243 sowie Altick, Shows, S. 323.

²³⁴ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 249; Vgl. hierzu die Ausführungen von Coke und Borg bezüglich der wahrscheinlichen Ursachen für den Bedeutungsverlust auf S. 234. Den Nachfolgern von Jonathan Tyers the elder fehlten wahrscheinlich dessen Fähigkeiten im Umgang mit der Presse sowie mit dem Publikum.

²³⁵ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 240 sowie Wroth, Pleasure Gardens, S. 314/315.

Trotzdem schien dieser Weg zunächst erfolgreich zu sein, um die Schwierigkeiten der 1770er- und 1780er-Jahre zu überwinden. Die Massenattraktion, die Vauxhall bereits in der Frühphase teilweise ausgemacht hatte, erreichte im Übergang zum 19. Jahrhundert neue Höhen mit einem bis dahin ungekannten Besucherandrang, sodass die Gärten „the most popular of all London outdoor venues for many years“ blieben.²³⁶ Das Anziehen immer größerer Massen, vermehrt aus der wachsenden Mittelschicht sowie aus Arbeiterkreisen, resultierte zwangsläufig in einer Ausrichtungsänderung.²³⁷ Die Massenunterhaltung rückte immer mehr ins Zentrum ohne die bildenden oder erzieherischen Aspekte, die in den Anfangszeiten einen wesentlichen Gesichtspunkt der Unternehmensausrichtung gebildet hatten, zu betonen.²³⁸ Mit einer Palette neuartiger Attraktionen versuchte man mit den Entwicklungen der großstädtischen Unterhaltungsbranche Schritt zu halten. So wurden 1798 Feuerwerke zum regelmäßigen Bestandteil, neue mechanische Apparate wie der Moving Temple oder der Admired Star in Motion wurden installiert und Auftritt von Stars fungierten als Publikumsmagneten, wie die der Seiltänzerin Madame Saqui (1786–1866) ab 1816 beweisen. Den damaligen Geschmack der Besucher trafen die Eigentümer – nach Barretts Tod 1809 dessen Söhne Jonathan Tyers Barrett (1784–1851) und George Rogers Barrett (geb. 1787) – gleichermaßen mit dem Eingehen auf außenpolitische Auseinandersetzungen Großbritanniens. Zu einem immer wichtiger werdenden Bestandteil entwickelten sich ab 1786 groß angelegte Militärfeste, mit denen britische Siege durch den Einsatz von Feuerwerken und Militärkapellen wie der Duke of York's Band spektakulär zelebriert wurden. Als Ort zur Bekundung von Loyalität sowohl gegenüber dem Vaterland als auch gegenüber dem Königshaus etablierte sich Vauxhall vor allem in der Zeit der napoleonischen Kriege. Ab 1817 wurde jährlich an den Sieg gegen Napoleon Bonaparte (1769–1821) in der Schlacht von Waterloo gedacht, der ab 1827 im sogenannten Waterloo Ground aufwendig nachgestellt wurde. Zusätzliche Öffentlichkeitswirkung versprach sich die Leitung 1822 zudem von der Umbenennung der Gärten in The Royal Gardens Vauxhall, was eine engere Verbindung zum Königshaus schaffen sollte.²³⁹

Ein noch deutlicherer Bruch mit den von Jonathan Tyers the elder initiierten Strukturen ereignete sich schließlich in den 1820er-Jahren, als die Familie Barrett-Tyers 1821 den Garten an Thomas Bish (1779–1842) und Frederick Gye (1781–1869) vermietete. 1825 gab die Familie den Besitz schließlich für einen Preis von £30.000 an das Unternehmertrio Bish, Gye und Richard Hughes ganz ab. Mit dem Rückzug der Familie Tyers kristallisierte sich der Niedergang der Gärten immer deutlicher heraus, was einerseits auf den Veränderungen in der Gesellschaft und der Unterhaltungsbranche, andererseits auf der Neuausrichtung des Vergnügungskonzepts der Vauxhall Gardens beruhte. Anstelle der romantischen, intimen Promenadengänge mit Wasserfällen und Musik sowie der Inszenierung

²³⁶ Coke, Vauxhall, S. 249.

²³⁷ Der Kulturwissenschaftler Jonathan Conlin nimmt in seinem Artikel über das Nachleben der Vauxhall Gardens an, dass bereits ab 1770 eine Phase der kontinuierlichen „Gardens's appropriation by the middle class“ stattfand, wodurch die Aristokratie immer mehr an den Rand gedrängt wurde. Vgl. Conlin, Vauxhall Revisited, S. 726.

²³⁸ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 250 sowie die Ausführungen bezüglich der ursprünglichen erzieherischen Absichten von Jonathan Tyers the elder bei: Coke, Vauxhall, S. 41.

²³⁹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 227–229, 264–268, 275/276, 295–298 und 311 sowie Full Chronology auf: Coke, David: Vauxhall Gardens 1661–1859, online: <<http://vauxhallgardens.com/index.html>> Zugriff: 3.6.2011 sowie Conlin, Vauxhall Revisited, S. 725.

der Natur wurde bereits seit der Jahrhundertwende vermehrt auf Sensationen wie Feuerwerke, Ballonfahrten und Kriegsschauspiele vertraut. Um neue Zuschauerkreise zu erreichen, veranstalteten die Manager unter anderem Juvenile Fêtes, die sich speziell an Familien mit Kindern richteten. Außerdem wurden Nummern aus Zirkus und Variété immer stärker in die Abendgestaltung integriert, wofür eigens provisorische Theater an mehreren Orten der Gärten auf Kosten der eigentlichen Gartenanlage installiert wurden. Als Folge dessen stiegen vor allem in den 1820er-Jahren die Zuschauerzahlen immer weiter an.²⁴⁰ Ein auf lange Sicht negativer Effekt dieser Umorientierung war jedoch, dass traditionelle Bestandteile Vauxhalls verschwanden. Das Augenmerk lag nun auf der Präsentation von immer Neuem, weshalb beispielsweise die Bildinstallationen von Großgemälden, die durch die Darstellung von Metropolen wie Paris oder Venedig, aber auch von Landschaften wie dem Kap der Guten Hoffnung den Betrachter in ferne Weltregionen entführen sollten, ständig wechselten. Dem Publikum kontinuierlich Neues zu liefern, wurde zum zentralen Bemühen des Managements.²⁴¹

Trotzdem war der Erfolg, der sich finanziell in den ersten fünf Saisons unter Gye, Bish und Hughes abzeichnete, nicht von Dauer. Ab den 1830er-Jahren schrieb das Unternehmen steigende rote Zahlen, was größtenteils eine Folge der ständigen Modernisierung war:²⁴² „This continual search for new attractions was costly, time-consuming and labour-intensive.“²⁴³ Auch kann darauf verwiesen werden, dass Vauxhall seine einstige Vorreiterrolle in Bezug auf das Austesten sowie das Anbieten von neuartigen Unterhaltungsideen langsam aufgeben musste. Vielmehr bauten die Manager darauf, bereits erprobte Attraktionen in ihr Programm aufzunehmen. Beispielsweise basierte die Inszenierung der Schlacht von Waterloo auf den in den frühen 1820er-Jahren erfolgten Aufführungen von Militärdramen in Astley's Amphitheater in Lambeth.²⁴⁴

Um den finanziellen Ruin abzuwenden, öffneten die Betreiber die Gärten in den 1830er-Jahren zu Wohltätigkeitszwecken unter königlicher oder aristokratischer Patronage. Hierzu traten einige der Musiker sogar kostenlos auf wie bei der Superb Gala for the benefit of the Distressed Poles von 1834, für die unter anderem der Geigenvirtuose Nicolo Paganini (1782–1840) und die Sängerin Giuditta Pasta (1798–1865) gewonnen wurden. Die wichtigste Einnahmequelle stellten jedoch die Ballonfahrten dar, die in den 1830er-Jahren regelmäßig von Vauxhall aus stattfanden. Da zudem für die zahlreichen Special Events dieser Jahre von einer Besonderheit der Gärten, der Öffnungszeit nur in den Abendstunden, abgewichen wurde, nahm das Unternehmen weiteren Schaden.²⁴⁵ In der Zeitschrift *The Musical World* wurde diese Maßnahme sogar zu den Gründen für den Niedergang des Unternehmens gezählt: „[...] about that period the fatal step was taken that hastened its downfall – Vauxhall was opened by daylight, [...]. This destroyed the enchantment [...].“²⁴⁶ Gerade die Abendstunden waren positiv für Vauxhalls Ansehen gewesen, auch weil dadurch eventuell notwendige Renovierungsarbeiten durch die Beleuchtung überspielt werden konnten. Zahlreiche

²⁴⁰ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 290–295.

²⁴¹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 256/257, 265–267, 289–298 sowie Conlin, Vauxhall Revisited, S. 727/728 sowie Barnaby, Illuminations, S. 297.

²⁴² Vgl. Coke, Vauxhall, S. 300.

²⁴³ Coke, Vauxhall, S. 303.

²⁴⁴ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 311 und 313.

²⁴⁵ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 316–319.

²⁴⁶ The Last of Vauxhall, in: *The Musical World* 32 (1859), S. 503.

Merkmale Vauxhalls, die seit den Anfangszeiten essentielle Elemente gewesen waren, existierten im 19. Jahrhundert nicht mehr.

1840 mussten die Unternehmer schließlich Bankrott anmelden und die Gärten blieben für die gesamte Saison geschlossen. Doch das endgültige Aus der Vauxhall Gardens konnte nochmals abgewendet werden durch die Vermietung des Anwesens für das Jahr 1841 an die Geschäftsleute John Mitchell, John Andrews und den erfahrenen Theatermanager Alfred Bunn (1796–1860). Obwohl zunächst lediglich eine Öffnung der Gärten für eine Saison geplant war und am 8. September die erste Final Night das Jahr 1841 beendete, mietete Bunn den Park für zwei aufeinanderfolgende Jahre. 1843 blieb der Park erneut geschlossen, bevor 1844 Robert Wardell die Pacht und George Stevens die Organisation übernahmen. Unter deren Führung schlossen sich noch einmal einige erfolgreiche Saisons an, in denen auch musikalisch aktuelles, anspruchsvolles Repertoire gezeigt wurde, zum Beispiel 1845 mit einem Konzert mit Werken Ludwig van Beethovens. Dennoch konnte keine wirkliche Kontinuität hergestellt werden, da die Gärten immer wieder den Betreiber wechselten. Immer deutlicher hielt der Niedergang im einst weltbekannten Vergnügungsresort Einzug. Selbst die in der Presse oft beklagten exorbitanten Preise, die nicht mehr nur für den Eintritt sowie Essen und Trinken, sondern auch für einzelne Attraktionen innerhalb der Gärten erhoben wurden, konnten dem nicht entgegen wirken. Möglicherweise sind sie auch ein weiterer Grund für den Niedergang der Anlage. Die Reihe der Last Nights ab 1841 kann so als Ausdruck des unausweichlichen Endes von Vauxhall gelten, das schließlich am 25. Juli 1859 endgültig seine Tore schloss.²⁴⁷ „Vauxhall is doomed to inevitable destruction“, wie in einem Nachruf auf „the oldest place of entertainment in town“ mit dem Titel *A Lost Place of Amusement* vom 3. September 1859 zu lesen stand.²⁴⁸

Nach der Versteigerung und dem Verkauf blieb nichts übrig von den Vauxhall Pleasure Gardens: Hauptsächlich wurde das Gebiet, das aufgrund seiner hervorragenden Lage begehrten Baugrund darstellte, zum Wohnungsbau und für neue öffentliche Gebäude wie 1864 für die Kirche St. Peter genutzt. Nachdem ein Großteil der Häuser im Zuge des zweiten Weltkriegs zerstört worden ist, befindet sich heute auf dem Areal die Vauxhall City Farm, die Stadtkindern das ländliche Leben näher bringen soll. Neben einem kleinen öffentlichen Park erinnern lediglich Straßennamen, für die wie bei der Tyers Terrace oder der Worgan Street Personen mit Verbindung zu den Gärten Pate standen, sowie einige Gedenktafeln an die Vauxhall Pleasure Gardens des 18. und 19. Jahrhunderts.²⁴⁹

Ursachen für die Schließung

1859 musste die Anlage aufgrund verschiedener Ursachen schließen. Ein erster Grund für ihr Ende ist in der historischen und gesellschaftlichen Entwicklung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu suchen. In diesen Zeitraum fällt der Übergang vom Georgischen zum

²⁴⁷ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 333–353 sowie Wroth, Pleasure Gardens, S. 320–324 sowie Conlin, Vauxhall Revisited, S. 726 sowie Altick, Shows, S. 322 sowie The Last of Vauxhall, in: The Musical World 32 (1859), S. 502.

²⁴⁸ A Lost Place of Amusement, in: Chambers's Journal of Popular Literature, Science and Arts 296 (1859), S. 158.

²⁴⁹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 355/356 sowie Vauxhall City Farm: Welcome to Vauxhall City Farm <<http://www.vauxhallcityfarm.org/>>, Zugriff: 26.3.2013.

Viktorianischen Zeitalter.²⁵⁰ Vauxhall mit seiner über 100 Jahre langen Historie überspannte mehrere historische, sozialgeschichtliche, kulturelle und musikalische Epochen, die, wie es Downing ausdrückt, „from pretty rustic idyll in the seventeenth century, through the Rococo splendour of the eighteenth century, to the gaudy family fun of the Victorian era“ reichen.²⁵¹ Die Gärten florierten in einer Periode, in der sich die Unterhaltungsgewohnheiten der Bevölkerung in einer ständigen Umformung befanden, und das verstärkt nach 1800. Da weder Organisation und Anlage noch Angebotsspektrum den Anforderungen der Zeit entsprachen, büßten die Gärten immer mehr an Aktualität ein. Der Niedergang der Pleasure Gardens findet folglich eine Erklärung in der Wandlung des Denkens und der Ansprüche des Londoner Publikums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.²⁵² Ein großer werdender Teil der Anwohner betrachtete die Vauxhall Gardens als ein Ärgernis, und immer mehr Menschen fühlten sich durch die sich immer weiter nach hinten verschiebende Abendunterhaltung gestört. Genauso wie sich die Sichtweise der Anlieger wandelte, veränderte sich auch der allgemeine Publikumsgeschmack gegenüber dem Unterhaltungsangebot einer Metropole im 19. Jahrhundert. Eine wichtige, wenn nicht sogar dominierende Ursache für den Untergang Vauxhalls sowie der übrigen Pleasure Gardens war die Transformation von Freizeit und Konsum im Viktorianischen Zeitalter, in dem die Unterhaltungsbranche revolutioniert wurde.²⁵³ Im Verlauf des 19. Jahrhunderts trieb „a modern appetite for novelty and sensation“ das Publikum in seiner Suche nach Freizeitgestaltung immer mehr an, sodass sich London mit einer ständig wachsenden Vielfalt mehr denn je zu einem „veritable modern Babylon“ entwickelte, wie es der Gesellschafts- und Kulturwissenschaftler Peter Bailey formuliert.²⁵⁴ In der Folge wuchs die Konkurrenz für Vauxhall beträchtlich an, was vor allem Auswirkungen auf die finanzielle Situation eines derartigen Unternehmens zeigte. Ständig Neues und Sensationelles liefern zu müssen, vergrößerte den Druck auf das Management zusehends. Darüber hinaus entdeckte vor allem die Mittelschicht um die Mitte des 19. Jahrhunderts neue Freizeitmöglichkeiten für sich. „Home and family constituted the ideal site [...]“, um freie Zeit mit nützlichen, rationalen Betätigungen zu füllen.²⁵⁵ Die Jagd nach spektakulärer Unterhaltung existierte demnach Seite an Seite mit dem Wunsch, Freizeit mit geistig anspruchsvollen Beschäftigungen anzureichern. Dem Druck des Publikums nach Novität einerseits, geistigem Anspruch andererseits standzuhalten, und dabei auch traditionelle Attraktionen weiterhin zu bieten, gelang Vauxhall aber lediglich bis zur Jahrhundertmitte.²⁵⁶

Eine weitere Schwierigkeit, mit der sich Vauxhall seit Ende des 18. Jahrhunderts konfrontiert sah, brachte die radikale Umgestaltung der urbanen Umgebung mit sich. Die

²⁵⁰ Vgl. Conlin, Vauxhall Revisited, S. 719.

²⁵¹ Downing, Pleasure Garden, S. 9.

²⁵² Vgl. Conlin, Vauxhall Revisited, S. 718/719.

²⁵³ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 314 und 347–349 sowie Bailey, Peter: Leisure. Merrie to modern, in: The Victorian World, hrsg. von Martin Hewitt, London und New York 2012, S. 619–635, S. 619; im Folgenden zitiert als: Bailey, Leisure. Vgl. Keene, Derek: Growth, Modernisation and Control: The Transformation of London's Landscape, c. 1500–c.1760, in: Two Capitals. London and Dublin 1500–1840, hrsg. von Peter Clark und Raymond Gillespie, Oxford 2001, S. 7–37 (Proceedings of the British Academy 107), S. 19; im Folgenden zitiert als: Keene, London's Landscape.

²⁵⁴ Bailey, Leisure, S. 619 und 621.

²⁵⁵ Bailey, Leisure, S. 624.

²⁵⁶ Vgl. Bailey, Leisure, S. 621–624. Vgl. hierzu die Ausführungen zu den Anforderungen an Cremorne Gardens im 19. Jahrhundert bei: Nead, Babylon, S. 113–115. Vgl. speziell zur veränderten Londoner Musiklandschaft in den 1820er-Jahren: Eatock, Colin Timophy: Mendelssohn and Victorian England, Farnham und Burlington 2009, S. 1–19; im Folgenden zitiert als: Eatock, Victorian England.

zunehmende Urbanisierung und geographische Ausweitung des Londoner Stadtgebiets hatte für das naturabhängige Unterhaltungsresort auch zur Folge, dass die angrenzenden, einst ländlich oder industriell geprägten Gebiete dicht besiedelt waren.²⁵⁷ „The pastoral Aspect of Vauxhall, celebrated in hundred of songs documenting the loves of nymphs and swains, was increasingly difficult to maintain.“²⁵⁸ Zudem gewann Vauxhall zwar mit dem Bau der Vauxhall Train Station 1848 und dem daraus resultierenden Anschluss an Waterloo eine weitere Zugangsmöglichkeit, zugleich entfernte sich der Garten aber immer weiter von der ursprünglich ungestörten ländlichen Idylle, die so wichtig für das Bild des naturnahen Erholungsresorts war. Auch nahm vor allem im 19. Jahrhundert die Umformung der Lebenswelt durch die technischen Neuerungen ein neues Ausmaß an. Für immer größere Teile der Bevölkerung wurde es möglich, aufgrund der Ausweitung des Schienennetzes Erholung am Land oder am Meer weitab von der Großstadt London zu suchen. Neue Rückzugsorte lockten die Einwohner an und ersetzten die urbanen Vergnügungsgärten.²⁵⁹

Die einstige Anziehungskraft als einzigartiger Unterhaltungsort, an dem die Natur in Verbindung mit Kultur und Unterhaltung genossen werden konnte, rückte im Verlauf der letzten Jahrzehnte vor der Schließung zudem immer weiter in den Hintergrund: einerseits aufgrund der Urbanisierung und Industrialisierung, andererseits aufgrund der Umgestaltung der Anlage weg von der traditionellen Gartengestaltung hin zu an den Zirkus und das Variété angelehnten Vergnügungen. Besonders nach 1820 legten die Betreiber keinen besonderen Wert mehr auf den Erhalt des natürlichen Umfelds.²⁶⁰ Den Niedergang des einstigen Elysiums, von dem die Sorgen der Außenwelt ausgeschlossen waren, führten einige Zeitgenossen wie der Journalist Pierce Egan (1772–1849) neben anderem auf das Management der Gärten zurück: „[...] on the contrary, they [the proprietors] have out-heroded herod on their exertions to produce novelties: and to furnish every sort of intellectual amusement to attract the public to visit Vauxhall Gardens.“²⁶¹ In Teilen beruhte also die Transformation der Gartenanlage und des dazugehörigen Unterhaltungsspektrums auf der Leitung, die das eigentliche Konzept, Vauxhall als Ort der Verbindung von Kunst und Natur zu präsentieren, nicht mehr intensiv verfolgte. In einem Zeitungsbericht aus dem Jahr 1828 wird die negative Entwicklung der Gärten besonders deutlich:

„The entire character of the thing is altered, and glare and mummery have destroyed the original form and nature of the scene. [...] Altogether, the Gardens were what they ought to be – essentially rural and recreational ; now they are a hot, glittering, and noisy compound of all that is inferior in theatrical representations, shows, and vulgar nonsense [...]“²⁶²

Das Bild Vauxhalls als anspruchsvoller Erholungsort im Freien existierte nur noch in der Erinnerung. Der bereits erwähnte Pierce Egan trauerte dem Mythos des einstigen Vauxhall in *The Pilgrims of the Thames, in Search of the National!* 1838 explizit nach:

„O the days when I were young! VAUXHALL then, appeared to every visitor a decided place of fascination – a sort of Elysium – and all the cares of the world left outside of the

²⁵⁷ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 245.

²⁵⁸ Conlin, Vauxhall Revisited, S. 731.

²⁵⁹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 343 sowie Bailey, Leisure, S. 623.

²⁶⁰ Vgl. Conlin, Vauxhall Revisited, S. 735.

²⁶¹ Egan, Pierce: *The Pilgrims of the Thames, in Search of the National!*, London 1838, S. 303; im Folgenden zitiert als: Egan, *Pilgrims*.

²⁶² Vauxhall, in: *The Literary Gazette: A Weekly Journal of Literature, Science, and the Fine Arts* 596 (1828), S. 396.

gardens. Gaiety was the leading feature – heart's-ease in abundance – pleasure in all its variety of taste – and happiness seemed to reign triumphant upon every brow. [...]. Yet, I must confess, the entertainments were not half so grand, nor half so good – but the visitors appear to me completely changed altogether! They walk about, appear indifferent; seem *stiff*, formal: and not inclined to recognize each other upon equal terms; but at the period I allude to, the company appeared like one family!”²⁶³

Obwohl also das dortige Angebot im 18. Jahrhundert weder so großartig noch so gut gewesen war, wie es im 19. Jahrhundert der Fall gewesen zu sein schien, bot das Vauxhall aus Egans Erinnerung einige Vorzüge: Neben der faszinierenden Möglichkeit des Rückzugs von den Sorgen des Alltags fungierte der Garten als ein Ort des sozialen Respekts und der gesellschaftlichen Harmonie, obwohl Egans Ausführungen die Gärten auf eine wahrscheinlich nie dagewesene moralische Höhe stilisieren. Diese Funktion Vauxhalls ging im Laufe der Zeit verloren oder büßte schlichtweg aufgrund der sozialen Veränderungen an Außergewöhnlichkeit ein.

Neben dem gesellschaftlichen Bedeutungsverlust konnte Vauxhall auch in kultureller Hinsicht der einstigen Vorreiterrolle im Übergang zum 19. Jahrhundert nicht mehr gerecht werden. Die Außerordentlichkeit, die Vauxhall von anderen Pleasure Gardens weltweit abgehoben und zum Vorbild zahlreicher Nachahmer gemacht hatte, ging bereits zum Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr zurück. Kulturelle Novitäten bestimmten das Angebot der Gärten nicht mehr in dem Maße, wie es in den Zeiten der Familie Tyers der Fall gewesen war. Vielmehr suchten sich die Manager andere Vergnügungsstätten als Vorbild. So sollte, um nicht mehr vollständig abhängig von schlechtem Wetter zu sein, 1848/1849 nach dem Plan des Hippodroms in den Pariser Champs-Élysées ein Jardin d'Hiver, ein Garten für den Winter, angelegt werden. Im 18. Jahrhundert noch selbst das Modell für Resorts in London, Paris oder Berlin, wurde Vauxhall im 19. Jahrhundert in die Rolle des Imitators gedrängt.²⁶⁴

Die Angebotsvielfalt, die bereits das London des 18. Jahrhunderts gekennzeichnet hatte, wuchs im 19. Jahrhundert außerdem noch rasanter an. Eine direkte Konkurrenz zum Beispiel in Form der Surrey Zoological Gardens entwickelte sich.²⁶⁵ Zudem ergänzten neue Unterhaltungsformen die Vergnügungspalette der Stadt. Der Zirkus mit der Zentrierung auf die Pferdedressur wurde von Philip Astley (1742–1814) in den 1760er-Jahren begründet, doch hatte der Zirkus erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts „a major impact on the entertainment world“.²⁶⁶ Etwas später kamen die sogenannten Music-Halls mit der Eröffnung der Canterbury Music Hall, ebenfalls in Lambeth situiert, hinzu. Die Music-Halls, die eine Kombination von spektakulären Bühnenvorstellungen mit Musik und Erfrischungen anboten, entwickelten sich neben anderen Vorläufern aus den Pleasure Gardens, sodass sie als eine Art Nachfolgeunternehmen Vauxhalls gesehen werden können.²⁶⁷

Die englische Hauptstadt präsentierte sich zunehmend als schwieriges Pflaster selbst für etablierte Unterhaltungsformen wie Vauxhall, was aus der zeitgenössischen Schilderung von Max Schlesinger hervorgeht:

²⁶³ Egan, Pilgrims, S. 303.

²⁶⁴ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 343 und 358 sowie Altick, Shows, S. 322 sowie Conlin, Vauxhall Revisited, S. 741.

²⁶⁵ Vgl. Altick, Shows, S. 322/323.

²⁶⁶ Cunningham, Leisure, S. 33.

²⁶⁷ Vgl. Cunningham, Leisure, S. 164/165.

„Aber hier, wo Alles so massenhaft auftritt, wo die Ausdehnung der Stadt so groß ist, daß Generationen im Ostende kommen und gehen können, ohne je die Wunder des Westendes geschaut zu haben, wo man nach Millionen Köpfen rechnen muß statt nach Hunderttausenden, wo Alles drängt und rennt, um zu verdienen, zu genießen, wo Einer es dem Andern auf irgend eine Weise zuvorthun muß, wenn er in der Masse nicht untergehen will, wo jede Stunde etwas Neues erzeugt, das mit Lärm auftreten muß, um sich bemerkbar zu machen – hier muß oft das solideste Unternehmen im schreienden Gewande der Charlanterie auftreten, um nicht im Keime unbemerkt zu verkümmern.“²⁶⁸

Um sich in London zu behaupten, war mehr nötig als die mehr als hundert Jahre alten Vauxhall Gardens in der Mitte des 19. Jahrhunderts bieten konnte. Andere Unterhaltungsformen wie zoologische Gärten, Music Halls, der Zirkus oder Erholungsorte am Meer entsprachen den neuen Freizeitvorlieben im viktorianischen Zeitalter mehr als Vauxhall.

III.5. Unterhaltungsstruktur der Vauxhall Gardens

Dass die Vauxhall Gardens durch ihre jahrzehntelange Existenz verschiedene Epochen überspannen, verleiht ihnen besondere Bedeutung: „Vauxhall was the one existing link amongst the places of amusement in the metropolis which connected the 19th century with the 17th and 18th, [...]“²⁶⁹ In seiner Strukturierung und Entwicklung reflektierte Vauxhall die Vorlieben des Londoner Publikums vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, sodass die Gärten als eine Art Spiegel der sich wandelnden Bedürfnisse der Londoner Bevölkerung in diesem Zeitraum betrachtet werden können. Für eine Klärung der Frage, wie die Betreiber das Publikum und deren Wünsche befriedigten, spielt die Struktur der dort angebotenen Unterhaltung eine zentrale Rolle. Erst das komplexe Zusammenspiel von ausgeklügelter Organisation, einer modernen Gartengestaltung sowie einer vielseitigen Angebotspalette ermöglichte das erfolgreiche Funktionieren des Geschäftsmodells über 100 Jahre hinweg.

Bei der Darstellung des organisatorischen und gestalterischen Aufbaus wird im Folgenden besonders auf zwei zeitgenössische Quellen zurückgegriffen. Dabei handelt es sich um John Lockmans *Sketch of the Spring-Gardens, Vaux-Hall* (1751) sowie um die anonym veröffentlichte *Description of Vaux-Hall Gardens* (1762).²⁷⁰ Die beiden Quellen beschränken sich aber auf die Gärten um die Mitte des 18. Jahrhunderts, jedoch war die Anlage über die Jahre hinweg einer kontinuierlichen Veränderung ausgesetzt, worauf unter Verwendung anderer zeitgenössischer Berichte sowie durch den Rückgriff auf Sekundärliteratur, allen voran die Arbeit von Coke und Borg, einzugehen ist.

Organisation

Die intensiv geplante und gut funktionierende Organisation stellte die Basis der Vauxhall Gardens dar, für die Jonathan Tyers the elder in den 1730er-Jahren die Grundlagen legte. Dieser Bereich umfasst verschiedene Gesichtspunkte, die von den Werbestrategien über die Öffnungszeiten und den Zugang bis hin zu Preisen und Publikum reichen.

²⁶⁸ Schlesinger, Wanderungen, S. 38/39.

²⁶⁹ The Last of Vauxhall, in: The Musical World 32 (1859), S. 502.

²⁷⁰ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 208 sowie Lockman, Sketch sowie o. A.: A Description of Vaux-Hall Gardens. Being A proper companion and guide for all who visit that place, London 1762; im Folgenden zitiert als: o. A., Description Vaux-Hall. Die beiden Quellen ähneln sich in Aufbau und Inhalt, In der *Description* wurden einige Ausschnitte aus Lockmans *Sketch* wieder verwendet, jedoch ging der Autor vor allem bei den Schilderungen der Kunstwerke darüber hinaus.

Einen wichtigen Aspekt bei der Etablierung des Unternehmens bildete die Werbung, mithilfe derer die Bekanntheit und der die Gärten umgebende Mythos gezielt gefördert wurden.²⁷¹ Eine erste Form stellten Publikationen dar, die sich auf Vauxhall konzentrierten wie beispielsweise Lockmans *Sketch of the Spring-Gardens, Vaux-Hall*. Gerade die Zusammenarbeit von Tyers und Lockman, der im Londoner Kulturleben stark vernetzt war, ist hervorzuheben. Lockman lieferte nicht nur den *Sketch*, sondern verfasste auch Liedtexte, wie das zu Beginn besprochene „Rural Beauty, or Vauxhall Gardens“, das Komponisten wie William Boyce vertonten, und in dem der Garten zu einem regelrechten Paradies auf Erden stilisiert wird.²⁷² Um der Öffentlichkeit ein Idealbild der Vauxhall Gardens zu präsentieren, erteilte Tyers zahlreiche dieser Aufträge selbst. Neben der literarischen Stilisierung gab das Management auch bei namhaften Künstlern wie Canaletto (1697–1768) und Samuel Wales (ca. 1721–1786) topographische Skizzen in Auftrag, die zunächst innerhalb, später außerhalb der Anlage verkauft und aufgrund der starken Nachfrage immer wieder neu aufgelegt wurden.²⁷³ Renommierete Vertreter des Londoner Literatur-, Kunst- und Musiklebens wurden engagiert, um sowohl mit ihrer eigenen Popularität als auch mit ihren Arbeiten Werbung für die Pleasure Gardens zu machen.

Der größte Teil der Reklame erfolgte neben den eigens für Vauxhall verfassten Schriften in Form von kleineren Anzeigen sowie ausführlichen Artikeln in Zeitungen und Journalen. Regelmäßig erschienen Einlagen in Magazinen wie dem *Daily Journal*, dem *London Magazine, or, Gentleman's Monthly Intelligencer, and General Advertiser*, dem *Observer*, dem *Public Advertiser* oder in *The World*, wobei die Texte von unterschiedlicher Länge und Informationsdichte waren. In umfangreichen Beiträgen gingen die Verfasser näher auf den Programminhalt ein oder sie zählten neue Installationen auf. Außerdem wurde den Lesern die grundlegende Organisation erklärt wie etwa bei der Saisonöffnung im April 1748 im *General Advertiser*. Hierbei erfuhr der Leser genauestens, wie an Tickets zu kommen sei und welche Kleidungsetikette herrschte.²⁷⁴ Platzsparende, billigere Anzeigen enthielten hingegen nur das Wesentliche. Als exemplarisch herausgegriffenes Beispiel sei auf die knapp vierzeilige Anzeige in der *London Daily Post* vom 21. August 1736 hingewiesen: „Vauxhall Spring-Garden. The Musical Entertainment this Evening, will be the last for this Season, and begin at Five o'clock exactly.“²⁷⁵ Kurz und bündig, aber dennoch durch die Beschränkung auf das Wichtigste effektiv sowie durch die graphische Hervorhebung auffällig gestaltet, informierte das Management eine große Leserschaft.²⁷⁶

Ebenfalls hervorstechend wirkten Skizzen, die auch in solche Drucke aufgenommen wurden, die nicht ausschließlich den Vauxhall Gardens gewidmet waren. Immer wieder findet sich der Name Vauxhall in Inseraten von neuen Publikationen; so 1752 in einer Werbung für das *New Universal Magazine*, das „a large and curious draft of Vauxhall Gardens“ schmückte.²⁷⁷ Das Magazin enthielt Beiträge zu verschiedenen Themen von Bemerkungen

²⁷¹ Coke und Borg gehen im Unterkapitel ‚Promotion of Vauxhall Gardens‘ auf die Werbemaßnahmen unter Tyers ein. Vgl. hierzu: Coke, Vauxhall, S. 176–180.

²⁷² Vgl. die Vorstellung des Lieds „Rural Beauty, or Vauxhall Gardens“ in der Einleitung ab S. 1.

²⁷³ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 177/178 und 207/208.

²⁷⁴ Vgl. Classified Ads, in: *The General Advertiser* 4216 (1748), o. S..

²⁷⁵ Classified Ads: in: *The London Daily Post, and General Advertiser* 564 (1736), o. S..

²⁷⁶ Vgl. als Beispiel für die graphische Integration der Anzeigen: Classified Ads: in: *The London Daily Post, and General Advertiser* 564 (1736), o. S..

²⁷⁷ Classified Ads, in: *The General Advertiser* 5527 (1752), o. S..

zur Regierungszeit von Königin Elizabeth I. (1533–1603) bishin zu einer Beschreibung des Royal Exchange. Da keine offensichtliche inhaltliche Verbindung des Hefts zu Vauxhall bestand, zielte die Abbildung wahrscheinlich darauf ab, den ästhetischen Wert zu steigern.²⁷⁸ Vauxhall wurde schließlich bereits in den 1740er-Jahren als ein Ort der hochwertigen kulturellen Unterhaltung empfunden.

Ein weiteres Mittel der indirekten Werbung für Vauxhall waren schriftliche Erwähnungen in Veröffentlichungen mit einem anderen thematischen Schwerpunkt. In Artikeln zum kulturellen Leben der Stadt verwiesen die Verfasser immer wieder auf die Vauxhall Gardens, womit sie sie als Teil des Gesamtangebots der Metropole porträtierten. Oft beschrieben die Autoren eigene Besuchererlebnisse und erhöhten auf diese Weise die Präsenz der Anlage im zeitgenössischen Diskurs, unabhängig davon, ob sie Positives oder Negatives berichteten. In *A Vauxhall Adventure, by Way of Ballad* wird beispielsweise die abendliche Zusammenkunft mit einer gewissen Molly Brown in Vauxhall auf humorvolle Art und Weise geschildert. Obwohl die negativen Aspekte des Besuchs wie der schlechte Wein durchaus zur Sprache kommen, erwähnt der Verfasser wie beiläufig auch die Hauptattraktionen Vauxhalls von Arnes Musik über das Essen und Trinken bis hin zur Statue Händels von Louis-François Roubiliac (1700–1762).²⁷⁹ In vielen Zeitungsberichten wurde auch betont wie erlesen das Publikum doch sei, vor allem mithilfe von ständig wiederholten Anspielungen auf die Anwesenheit von Mitgliedern der königlichen Familie. So wurde das Bild Vauxhalls als das eines Ortes mit einem gesellschaftlich und moralisch hohen Status erschaffen.²⁸⁰

Die Aufnahme des Gartennamens in der Titelei von Lyrik- oder Musikpublikationen bildet die nächste Form der Werbung. In den Medien erschienen die Pleasure Gardens immer wieder als Aufführungsort von Gedicht- oder Musikanthologien. In der Titelei der Lieddrucke für Vauxhall kam der Name der Anlage logischerweise durchweg zum Einsatz, einmal um die Veröffentlichung mit der Aufführungsortlokalität direkt zu identifizieren, zugleich aber auch um mit und für Vauxhall zu werben.²⁸¹

Demnach war Vauxhall in den städtischen Zeitungen sowie in eigenständigen Publikationen ständig präsent, und das in literarischer, visueller und musikalischer Form. In Teilen ist die Reklame auf die Initiativen des Managements zurückzuführen, das einerseits Annoncen in Zeitungen schaltete, andererseits eigenständige Druckerzeugnisse wie Beschreibungen und Liedersammlungen in Auftrag gab. Da erst durch das zunehmende Wissen und die wachsende Vertrautheit des Londoner Publikums mit dem Angebot in Vauxhall ein immer größer werdender Besucherkreis angelockt werden konnte, legte die ausgiebige Werbung besonders in der Anfangszeit die Basis für den Erfolg Vauxhalls.

Eine zweite Komponente der Organisation, die ebenfalls wesentlichen Anteil am Florieren Vauxhalls hatte, lag in den Öffnungszeiten. Zunächst erstreckte sich die Saison der Gärten aufgrund der Freiluftausrichtung naturgemäß über die Sommermonate von Mai bis August, sodass „[e]very evening (Sunday excepted) they are opened at five o’clock for the

²⁷⁸ Vgl. Classified Ads, in: The General Advertiser 5527 (1752), o. S..

²⁷⁹ Vgl. A Vauxhall Adventure, by Way of Ballad, in: The British Magazine, or, Monthly Repository for Gentlemen & Ladies 1 (1760), S. 493/494.

²⁸⁰ Vgl. als exemplarische Beispiele: London, in: The Daily Post 7710 (1744), o. S. sowie News, in: The London Daily Post, and General Advertiser 500 (1736), o. S..

²⁸¹ Vgl. Classified Ads, in: The London Evening Post 1751 (1751), o. S..

reception of company“.²⁸² Obwohl der Autor der *Description of Vaux-Hall Gardens* suggeriert, dass die Gärten generell ab fünf Uhr abends Gäste empfangen, waren sowohl Tages- als auch Monatsöffnungen von Jahr zu Jahr unterschiedlich. Vor allem der Beginn und das Ende einer Saison waren stark von den Wetterbedingungen abhängig, sodass die Öffnung in manchem Jahr erst relativ spät im Mai erfolgte, um sich dann, um doch noch Gewinn aus schönem Wetter zu ziehen, spontan bis spät in den August hinauszuziehen.²⁸³ Auch die Einlasszeiten an den Abenden variierten stark. In der Anfangszeit konnte der Empfang der Gäste neben den üblichen 17 Uhr auch zu anderen Uhrzeiten beginnen wie eine Zeitungsanzeige für den 21. Juni 1732 deutlich macht: „The Entertainment of the Ball, or Ridotto Al’ Fresco, at Spring-Gardens, Vaux-Hall, [...]. The Doors will be opened at Seven, and the Supper-Room at Eleven.“²⁸⁴ Zusehends dehnten sich die Abende bis in die tiefen Nachtstunden aus. Da weder der Beginn noch das Ende eines Abends in Vauxhall an fixe Zeiten gebunden waren, verlief der Besuch der Gärten äußerst flexibel. Was das Management dagegen klar definierte, war die Konzeption als Sommer- sowie Abendunternehmen, was innerhalb des damaligen Freiluftangebots Londons eine Besonderheit ausmachte. Bis dahin waren Außenvergnügungen an die hellen Tageszeiten gebunden gewesen, einerseits aufgrund der noch eingeschränkten technischen Möglichkeiten im Bereich der Lichttechnologien, andererseits aufgrund des relativ hohen Aufwands einer Außenbeleuchtung über mehrere Stunden hinweg.²⁸⁵

Eminent wichtig für das Funktionieren der Vauxhall Gardens war neben den Öffnungszeiten eine gute Zugänglichkeit, die verschiedene Anbindungen von London aus gewährleisteten. Den naheliegendsten Verkehrsweg bildete die Themse. „[The Vauxhall Gardens] are so commodiously situated near the Thames, that those who prefer going by water, can be brought within two hundred yards of this delightful place [...]“.²⁸⁶ Die Bootsfahrt war eine zwar kostenpflichtige, aber sowohl schnelle als auch gut verfügbare Möglichkeit, um Vauxhall zu erreichen. Zudem konnte die Themsenüberquerung durchaus genossen werden, und zwar zum einen als eine Art Sightseeing-Tour.²⁸⁷ Zum anderen bot sich Lockman zufolge von Zeit zu Zeit ein besonderes Schauspiel:

„Another Pleasure found (ocassionally,) in going to, or coming from thence [Vauxhall] by Water, is to hear the Trumpets or French Horns, which frequently attend on the Boats of persons of Distinction. A Concert of this kind, in a fine Moon-light Night, is a great Addition to our Joy.“²⁸⁸

Jedoch konnte der Genuss der Wasserüberquerung auch zu einem Abenteuer werden, da durchaus die Gefahr des Kenterns bestand. Dass die Themse nicht zu unterschätzen war, beweist eine Zeitungsmeldung vom 26. Juni 1763 im *London Magazine*: „Mr. Ellis and Mr. Barker, [...], with two women, one of them big with child, were all drowned, by their boat’s oversetting, near Vauxhall.“²⁸⁹ Nach 1750 musste diese Gefahr aber niemand mehr eingehen, da „[...] now all Fears of perishing in the Water, in the Passage to, or from *Vaux-hall*, are

²⁸² o. A., *Description Vaux-Hall*, S. 5/6.

²⁸³ Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 183.

²⁸⁴ Classified Ads, in: *Daily Journal*, 3574 (1732), o. S..

²⁸⁵ Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 183.

²⁸⁶ o. A., *Description Vaux-Hall*, S. 6.

²⁸⁷ Vgl. Moritz, *Reisen*, 32.

²⁸⁸ Lockman, *Sketch*, S. 31.

²⁸⁹ *The Monthly Chronologer*, in: *London magazine, or Gentleman’s monthly intelligencer* 32 (1763), S. 389.

happily remov'd, by the very fine Bridge lately built cross our River at *Westminster*; [...].“²⁹⁰
 Am 18. November 1750 erfolgte eine Erweiterung der Verkehrsanbindungen von städtischer Seite mit der Eröffnung der Westminster Bridge. Diese lag ca. eineinhalb Meilen von Vauxhall entfernt und bot einen alternativen Verkehrsweg, um die Gärten von der City of London oder von Westminster aus zu erreichen. Zu Fuß oder per Kutsche gelangte man für lange Zeit– abgesehen von der relativ weit entfernt liegenden London Bridge – nur über die Westminster Bridge nach Vauxhall, bis 1816 die Eröffnung der Vauxhall Bridge den Weg wesentlich verkürzte. Zu diesen drei traditionellen Zugangswegen kam 1848 mit dem Anschluss des Stadtteils an das Schienennetz eine weitere Möglichkeit hinzu, da durch den Bau der Vauxhall Train Station eine direkte Zuganbindung an Waterloo bestand.²⁹¹

Waren die Tore der Gärten erst einmal erreicht, benutzte ein Großteil des Publikums den Haupteingang durch das Proprietor's House, das sogenannte Water-Gate. Ein weiterer Eingang, das 1786 gebaute Coach Gate, befand sich speziell für Ankömmlinge in Kutschen auf der Seite der Kennington Lane. 1823 wurde zusätzlich dazu noch der Grand Chinese Entrance eingeweiht, der in der Mitte der Südseite der Gärten in Richtung Kennington Lane gelegen war.²⁹² Trotzdem gehörte das Betreten über den Haupteingang sicherlich zu einem vollständigen Erlebnis von Vauxhall, da schon der erste Blick in die Anlage den Besucher faszinieren sollte: „[...] the first scene that catches the Eye, is a grand Visto or Alley about 900 Feet long, formed by exceedingly lofty Sycamore, Elm, and other Trees.“²⁹³

Bevor das Vergnügungsparadies genossen werden konnte, musste aber noch das Eintrittsgeld bezahlt werden. Ab 1736 kostete der Zutritt über einen langen Zeitraum einen Shilling, was vor allem im Vergleich zu anderen städtischen Vergnügungseinrichtungen von Rang ein bezahlbarer Preis war. Die Eintrittspreise variierten jedoch zwischen normalen Öffnungstagen und speziellen Veranstaltungen. 1792, nach dem Tod von Jonathan Tyers the younger, erfolgte dann die erste konstante Preiserhöhung in der Geschichte des Parks. Bryant Barrett hob den Eintritt von einem Shilling auf zwei Shillings an, bis sich 1812 das Ganze nochmals auf vier Shillings verdoppelte. Im 19. Jahrhundert fluktuierte der Preis stärker noch als im Jahrhundert zuvor, was im häufigen Wechsel der Manager sowie in der ständigen Änderung des Angebots zwei Ursachen findet.²⁹⁴

Zum Eintrittsgeld kamen dann noch die Kosten für die Erfrischungen hinzu, sodass ein Abend in Vauxhall äußerst kostspielig ausfallen konnte. *A Description of Vaux-Hall Gardens* liefert hierfür in Form einer Liste einen Überblick einerseits über die Preise, andererseits über das Angebot von Essen und Trinken im Jahr 1762. Neben verschiedenen Wein- und Biersorten wurden sowohl deftige Gerichte wie „ham“ und „beef“ als auch süße Speisen wie „tart“ und „cheesecake“ zum Verkauf angeboten. Die Kostenspanne erstreckte sich von 2d. für ein Stück Butter bis hin zu 6s. für eine Flasche Burgunder und 8s. für Champagner.²⁹⁵

²⁹⁰ Lockman, Sketch, 30.

²⁹¹ Vgl. White, Jerry: *London in the Eighteenth Century. A Great and Monstrous Thing*, London 2012, S. 46/47; im Folgenden zitiert als: White, London. Vgl. Coke, Vauxhall, S. 250/251 und 343 sowie Porter, London, S. 224.

²⁹² Vgl. o. A., *Description Vaux-Hall*, S. 6 sowie Coke, Vauxhall, S. 53 und S. 219/220 und 303.

²⁹³ Lockman, Sketch, S. 2.

²⁹⁴ Vgl. o. A., *Description Vaux-Hall*, S. 6 sowie Coke, Vauxhall, S. 185 sowie Schütz, Briefe, S. 47. Zuvor war ebenfalls eine Gebühr erhoben worden, doch betrug sie noch 6d.. Vgl. Schütz, Briefe, S. 47 sowie Coke, Vauxhall, S. 186.

²⁹⁵ Vgl. o. A., *Description Vaux-Hall*, S. 50 sowie Schütz, Briefe, S. 47.

Bereits im 18. Jahrhundert waren die Erfrischungen im Vergleich zum Eintritt also nicht allzu preiswert. Der Aussage in einem der sogenannten Toupée-Briefe vom 31. Juli 1739 kann daher durchaus zugestimmt werden, wenn der Autor schreibt:

„The price of a bottle of French claret is 5s. of one cold chicken is 2s.6d. quart of cyder 1s. quart of small-bear 4d. slice of bread 2d. of cheese 4d. and every thing else in proportion, which raises a elegant collation to a high rate.“²⁹⁶

Vor allem für die Betrachtung des Gartenpublikums ist die Preisstaffelung von Bedeutung und liefert Anhaltspunkte über dessen soziale Zusammensetzung. Als Basis der Betrachtungen muss von der langjährigen Gebühr von einem Shilling ausgegangen werden, ohne zusätzliche Kosten etwa für Essen und Trinken mit einzubeziehen. Erst einmal in den Gärten angekommen, war schließlich kein Besucher gezwungen, noch weitere Ausgaben zu tätigen. Der eine Shilling, der ab 1736 als Grundaussgabe zur Verfügung stehen musste, ermöglichte Mitgliedern fast aller Bevölkerungsschichten den Zutritt zu den Vauxhall Gardens. Der Kulturwissenschaftler Jonathan Conlin vertritt in seinem Artikel über das Nachleben der Gärten die Ansicht, dass „a visit well within the reach of the lower middling rank“ lag.²⁹⁷ Damit klammert er die untersten Bevölkerungsgruppen als Besucher aus, während Gregory Nosan mit Bezugnahme auf wissenschaftliche Untersuchungen der Lohnentwicklung in England im 18. Jahrhundert feststellt, dass „the one-shilling admission fee was within the reach of all the poor“.²⁹⁸ Nosan führt in diesem Zusammenhang aus, dass die Lohnsteigerungen bis in die 1790er-Jahre in London stabil erfolgten. Ausgebildete Arbeiter beispielsweise verdienten zwischen 12s. und 18s. pro Woche, sodass ein Besuch des Vergnügungsparks auch für die Arbeiterschichten wenigstens einmal, vielleicht sogar zweimal im Jahr möglich war.²⁹⁹

Die soziale Publikumsstaffelung, die sich aus dem Eintrittspreis ableiten lässt, ermöglicht wiederum Rückschlüsse auf die Funktion der Zugangsgebühr. Neben der Vergrößerung der Gewinnspanne konnte das Management damit auch Einfluss auf das Besucherklientel nehmen, indem es einerseits mit dem Erheben eines Entgelts an sich, andererseits mit der Anhebung des Preises von 6d. auf 1s. im Jahr 1736 unliebsame Bevölkerungsschichten von den Vauxhall Gardens fernzuhalten versuchte. Den Preisanstieg begründete es in der Presse vor allem mit moralischen Verpflichtungen gegenüber den oberen Gesellschaftsschichten.³⁰⁰ Ob aber wirklich nur Gründe wie diese oder doch kommerzielle Gesichtspunkte bei dieser Entscheidung im Vordergrund standen, muss an dieser Stelle offen bleiben. Jedoch scheint es besonders in der Anfangszeit wichtig gewesen zu sein, dass die Vauxhall Gardens als moralisch und gesellschaftlich hochstehendes Vergnügungsresort akzeptiert wurden:

„As the Master of the SPRING-GARDENS at VAUX-HALL has always been ambitious of obliging the Polite and Worthy Part, by doing every thing in his Power that may contribute to their Ease and Pleasure; he for that reason was induced to give out Tickets, but in no other

²⁹⁶ The Scots Magazine. Containing, a General View of the Religion, Politicks, Entertainment, &c. in Great Britain: And a succinct Account of Publick Affairs Foreign and Domestick. For the Year MDCCXXXIX 1, Edinburgh 1739, S. 409; im Folgenden zitiert als: Scots Magazine. Die Abkürzung s. steht für Shillings und d. für Pence.

²⁹⁷ Conlin, Vauxhall Revisited, S. 723.

²⁹⁸ Nosan, Vauxhall, S. 106.

²⁹⁹ Vgl. Nosan, Vauxhall, S. 106.

³⁰⁰ Vgl. News, in: The London Daily Post, and General Advertiser 481 (1736), o. S..

View than to keep away such as are not to intermix with those Persons of Quality, Ladies, Gentlemen, and other, who should honour him with their Company.“³⁰¹

Mit der Fürsorge zugunsten des „Polite and Worthy Part of the Town“ wurde in diesem Zitat die Ausgabe von Tickets begründet. Folglich ist festzustellen, dass Jonathan Tyers the elder eine soziale Auswahl anstrebte. Stärker zur Aussonderung der ärmeren Schichten als die Zutrittspreise trug die Kleidungsetikette bei, die das Tragen von Arbeitskleidung verbot. Damit wurde denen der Zugang verweigert, die nicht über die Mittel für feinere Garderobe verfügten. Nicht nur mithilfe der Entgelte, sondern auch durch ein erwartetes gehobenes Äußeres sollte ein hohes soziales Niveau erreicht werden.³⁰²

Obwohl sich also die Manager auf verschiedene Weise darum bemühten, einen gewissen gesellschaftlichen Standard zu halten, präsentierte sich das Publikum der Vauxhall Gardens im 18. Jahrhundert als eine bunte Mischung von Menschen unterschiedlicher sozialer Herkunft. „It attracted both aristocrats and established gentry on one end of the social scale, and thieves and prostitutes on the other, even as it drew its largest crowds from the middling stations of servants, apprentices, shopkeepers, and traders.“³⁰³ Dieses Aufeinandertreffen war, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, nur an wenigen Orten im 18. Jahrhundert möglich. Im Alltagsleben, aber auch bei traditionellen Freizeitbeschäftigungen blieben die verschiedenen Bevölkerungsgruppen meist unter sich. Anders gestaltete sich dies in Vauxhall, hier bildete das vom Management unterstützte soziale „Durcheinander“ ein außergewöhnliches Charakteristikum, das auch Leopold Mozart (1719–1787) bei einem Besuch 1764 positiv auffiel: „[...] und nirgends sind der Adl und der gemeine Mann so vereinigt als hier; [...].“³⁰⁴ Das gesellschaftliche Mischen übte einen gewissen Reiz aus, sowohl auf die oberen als auch auf die unteren Segmente der Gesellschaft.

In Abhängigkeit von der jeweiligen Herkunft zog jede Schicht einen anderen Nutzen aus dem Besuch Vauxhalls. Den gehobenen Kreisen boten die Pleasure Gardens eine Möglichkeit, ihren finanziellen und sozialen Status zur Schau zu stellen. Für die unteren Schichten diente er dazu, sich die Verhaltensweisen der Elite abzuschauen. Zu deren kulturellen Vorlieben der Elite zählten auch einige der Unterhaltungsarten, die von Tyers in Vauxhall integriert wurden, wie die Musikkonzerte oder die zeitgenössischen Kunstwerke. Kulturelle Bildung fand also nicht allein mithilfe des Sehens und Gesehenwerdens statt, sondern auch mithilfe der Öffnung von eigentlich der Elite vorbehaltenen Unterhaltung für alle Bevölkerungsschichten.³⁰⁵

Eine weitere soziale Attraktion, die sich über alle Gesellschaftskreise erstreckte, stellte die enge Verbindung der Vauxhall Gardens zur königlichen Familie dar. Von Beginn an bemühte sich Tyers um die royale Aufmerksamkeit, um dem Garten zu hohem Ansehen innerhalb der britischen Gesellschaft zu verhelfen. Dass der Prince of Wales, der einerseits als Patron und andererseits als Grundherr fungierte, den Park regelmäßig besuchte, wirkte auf die Aristokratie sowie das einfache Volk anziehend. In Vauxhall bot sich an manchem Abend die

³⁰¹ London, in: The London Daily Post, and General Advertiser 481 (1736), o. S..

³⁰² Vgl. Conlin, Vauxhall Revisited, S. 723.

³⁰³ Nosan, Vauxhall, S. 108.

³⁰⁴ Bauer, Wilhelm A. u. a. (Hrsg.): Mozart Briefe und Aufzeichnungen, Bd. 1, Kassel u. a. 1962/1963, S. 160; im Folgenden zitiert als: Bauer, Mozart Briefe/1.

³⁰⁵ Vgl. Nosan, Vauxhall, S. 108 sowie Coke, Vauxhall, S. 2/3 sowie die Ausführungen zu dem zugänglichen Musikangebot in Vauxhall für Großteile der Londoner Bevölkerung in: McVeigh, Giardini, S. 53.

Möglichkeit dem Prinzen persönlich zu begegnen. Zudem konnte der normale Londoner auf den gleichen Wegen spazieren, auf denen zuvor der Prinz gegangen war. Die Grenzen zwischen der herrschenden und der beherrschten Schicht schienen in den Gärten zu verschwimmen, was Gregory Nosan in *Pavilions, Power, and Patriotism: Garden Architecture at Vauxhall* überzeugend anhand der architektonischen Gestaltung darlegt.³⁰⁶ Aufgrund dieser Faktoren etablierte sich der Besuch der Vauxhall Gardens schnell als ein gesellschaftliches Muss der Sommer-Saison in London.³⁰⁷

Die Besucherzahlen variierten trotzdem von Abend zu Abend sowie von Jahr zu Jahr stark, was von verschiedenen Bedingungen wie Wetter, Konkurrenz und Angebot abhing. In seiner Ausdehnung konnte der Garten aber durchweg eine große Anzahl Personen fassen. In einem Artikel in der *London Daily Post* vom 17. Mai 1736 wurde darauf hingewiesen, dass „[t]he Whole is so advantageously dispos'd, that 3000 Persons may sit at ease, and see one another during the Entertainment.“³⁰⁸ Noch höhere Personenzahlen meldeten die Medien bei Sonderveranstaltungen, wie beispielsweise bei der öffentlichen Probe zu Händels *Music for the Royal Fireworks* am 21. April 1749 mit über 12.000 Zuschauern.³⁰⁹ Die angeblich höchste Besucherzahl, die in einem Artikel anlässlich der endgültigen Schließung des Resorts von 1859 zu finden ist, überstieg sogar die Marke 20.000: „The greatest number of people admitted on one evening was 20,300. This was on the revival, in 1833, of the shilling tariff.“³¹⁰ So genaue Angaben sind aus dem 18. Jahrhundert leider nicht überliefert, sodass eine Schätzung der durchschnittlichen Besuchermenge bislang nicht möglich ist.

Gartenanlage

Die ungeheure Anziehungskraft, die Vauxhall über seine gesamte Existenz hinweg ausstrahlte, beruhte neben der guten Organisation auch auf der Anlage des Gartens, bei der sich das Management stark an den zur jeweiligen Zeit modernen landschaftlichen und architektonischen Strömungen orientierte.³¹¹

Die Flächenmaße des Gartens sowie die Grundstruktur des Wegenetzes waren zwei Konstanten, die bis zur Schließung 1859 in der Ausformung der frühen 1730er-Jahre erhalten blieben.³¹² Dem *Sketch of the Spring-Gardens* zufolge umfasste die Gartenanlage 20,5 Acres, was 82.963,5 m² und somit der Fläche von fast zwölf Fußballfeldern der Regelgröße von 7.140 m² entspricht.³¹³ Durchschnitten wurde dieses immense Gebiet ungefähr in der Mitte vom Center Cross Walk, den drei von Osten nach Westen parallel verlaufende Alleen – Grand Walk, Grand South Walk und Druids or Lover's Walk – kreuzten. Im hinteren Teil des Gartens befand sich noch der Dark Walk, der sich mit einer Länge von 600 Fuß über die

³⁰⁶ Vgl. Nosan, Vauxhall, S. 103–114.

³⁰⁷ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 76.

³⁰⁸ News, Monday, May 17, 1736, in: The London Daily Post, and General Advertiser 481 (1736).

³⁰⁹ Vgl. Historical Chronicle, April 1749, in: The Gentleman's Magazine: and Historical Chronicle 19 (1749), S. 185.

³¹⁰ A Lost Place of Amusement, in: Chambers's Journal of Popular Literature, Science and Arts 296 (1859), S. 160.

³¹¹ Bei der nachfolgenden Beschreibung werden lediglich einige zentrale Aspekte der Gartenanlage besprochen. Für eine umfassende Beschreibung aller Elemente vgl. Coke, Vauxhall, S. 51–73.

³¹² Anhand von vier Gartenpläne der Jahre 1742, 1751, 1818 und 1850 können die beiden Konstanten nachvollzogen werden. Vgl. Coke, Vauxhall, S. 418–421.

³¹³ Vgl. Lockman, Sketch, S. 2; Berechnung mit dem Wert von 4.047 m² für 1 Acre nach: o. A.: Art. „Acre“, in: The New Encyclopædia Britannica. Micropædia. Ready Reference (2010), Bd. 1, S. 68.

gesamte Breite von Norden nach Süden erstreckte. Da hier ungestört romantischen Treffen nachgegangen werden konnte, haftete dieser Allee aufgrund der Abgeschlossenheit und Dunkelheit ein zweifelhafter Charakter in Bezug auf Sitte und Moral an. Von diesem äußeren Querweg gelangte der Besucher dann in nördlicher Richtung zu einem weiteren zentralen Weg, der eine zeitlang ebenfalls als Dark Walk bekannt war, im 19. Jahrhundert nach einigen Versetzungen aber in Hermits Walk umbenannt wurde.³¹⁴

Das Wegenetz teilte Vauxhall in kleinere Areale. Die von Grand Walk, Center Cross Walk, Dark Walk und Hermits Walk eingeschlossene Fläche beherbergte beispielsweise ab 1752 die berühmte Cascade, die so manchen Gast in Erstaunen versetzte:

„Spät in der Nacht sieht man ein herrliches Schauspiel. Wenn nemlich ein Zeichen mit einer Pfeife gegeben wird, so eilt man nach dem Hintertheile des Gartens. Auf ein zweytes gegebenes Zeichen wird ein Vorhang aufgezo-gen, und man sieht nicht nur, sondern man hört zugleich einen künstlich angebrachten Wasserfall, mitten unter der schönsten Erleuchtung. [...] man kann sich kaum überreden, daß dieser Wasserfall nichts weiter als eine täuschende Dekoration sey.“³¹⁵

Die Cascade, umfasste eine dreidimensionale Darstellung einer Hügellandschaft mit Mühle und künstlich angebrachtem Wasserfall, wobei artifizielle Beleuchtung und Wassergeräusche durch Blechfolien an einem beweglichen Riemen das Ganze realistisch erscheinen lassen sollten. Das eingeschlossene Gebiet, auf dem sich die Cascade befand, wurde auch in späterer Zeit nicht wesentlich verändert. Vielmehr blieb es bis 1859 ein mit Bäumen und Pflanzen natürlich gestalteter ‚wilder‘ Teil der Vauxhall Gardens.³¹⁶

Während die Gartenwege unterschiedliche Bereiche etwa mit der Cascade einrahmten, erfüllte jeder auch eine eigene Funktion. Auf dem Grand South Walk zum Beispiel sollte der Besucher die ganze Pracht des Parks spüren:

„The vista is formed by lofty trees on each side ; but a peculiar air of grandeur is added to it by three splendid triumphal arches ; the prospect is terminated by a large and fine painting of the ruins of Palmyra, [...]“³¹⁷

Wenn der Spaziergänger durch die Triumphbögen promenierte, sollte er zum einen die Erhabenheit der Vauxhall Gardens, zum anderen persönliche Größe empfinden. Traditionell standen diese Bauten mit royaler Macht in Verbindung, da beispielsweise 1603 Triumphbögen speziell für den Einzug von James I. (1566–1625) in London errichtet worden waren. Wie Nosan beschreibt, wurde in Vauxhall königliche Macht für den einfachen Besucher erlebbar. Während des Aufenthalts dort konnte er sich selbst wie ein Fürst oder König fühlen, woran der Grand South Walk wesentlichen Anteil hatte.³¹⁸

Um die Vauxhall Gardens in besonderem Glanz zu erleben, spielte die musikalische Untermalung des Gartenbesuchs eine herausragende Rolle, was sich unter anderem an der Positionierung des wichtigsten Aufführungsorts offenbart, des Grove:

„Advancing a few Steps within the *Garden*, we behold a Quadrangle or Square, within which is the *Grove*, as it is call'd. This *Grove* is the grand Rendezvous of the joyous Multitudes who visit this Place, and the Seat of the *Music* when the weather is fine.“³¹⁹

³¹⁴ Vgl. Lockman, Sketch, S. 3 sowie Coke, Vauxhall, S. 76 und 418–421.

³¹⁵ Schütz, Briefe, S. 45.

³¹⁶ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 216–218, 268 sowie 418–421.

³¹⁷ o. A., Description Vaux-Hall, S. 43.

³¹⁸ Vgl. Nosan, Vauxhall, S. 111–114.

³¹⁹ Lockman, Sketch, S. 3.

Zwischen Grand Walk und Grand South Walk gelegen, begrenzten Supper-Boxes sowie hohe Bäume den ungefähr fünf Acre großen Grove, in dessen Mitte sich bis 1758 das Gebäude der Grand Organ sowie das Orchestra befanden.³²⁰ Diese beiden Musikbauten ersetzte ab 1758 das Gothic Orchestra, das zahlreiche, in das Holz eingearbeitete Schnitzereien verzierten und dessen Kuppeldach ein Federbusch, das Symbol des Prince of Wales, krönte. Außerdem wurde das Orchestra von Pavillons und Supper Boxes entweder in langen Reihen oder halbkreisförmig eingefasst, sodass während der musikalischen Unterhaltung gegessen, gegessen und getrunken werden konnte.³²¹

Eine weitere wichtige Struktur in der Nähe des Grove war der Prince of Wales's Pavillion, der sich südlich an den Eingang anschloss. Sicherlich aufgrund der Widmung wurde der Pavillon bis zur Schließung des Gartens erhalten und er war auch besonders beeindruckend gestaltet.³²²

„This Pavillion is a handsome Portico, to which we ascend by a double Flight of Steps; and is supported by Doric Columns and Pilasters, before which a grand red Curtain hangs, in Festoons. In the Ceiling of this Portico are three little Domes, (with gilt Ornaments), whence the like Number of Glass Chandeliers descend. The Portico is also adorn'd with four large beautiful Pictures, [...]“³²³

An den Besuchstagen des Prinzen diente der Pavillon als dessen privater Rückzugsort, gleichzeitig suggerierte die Zugänglichkeit des Gebäudes an anderen Abenden für jeden Besucher eine gewisse Nähe zur königlichen Familie. Dieser Kontakt des ‚gemeinen Volks‘ wurde sowohl durch die räumliche Lage als auch durch die strukturelle Ähnlichkeit des Prince's Pavillon mit den übrigen Supper-Boxes verstärkt. Monarchie und Volk aßen und promenierten gemeinsam. Sie genossen dieselbe Atmosphäre, ohne tiefgreifende Standesunterschiede zu verspüren. Durch diese Verbindung, die, wie Nosan herausarbeitet, sowohl für Vauxhall als auch für den Prinzen Vorteile brachte, verschwammen die ansonsten im alltäglichen Leben klargezogenen Grenzen zwischen Herrscher und Beherrschten in den Vauxhall Gardens.³²⁴

Eine andere Funktion als der Prince's Pavillion erfüllte der eigentliche Hauptbau des Gartens, die Rotunda. Vor allem um bei schlechtem Wetter eine Ausweichmöglichkeit für Gäste und Orchester zu haben, wurde sie 1748 eingeweiht. Auf der linken Seite des Grand Walks befand sich in Form eines Säulengangs ein Zugang zum Rundbau, der große Bewunderung hervorrief.³²⁵

„Turning under this Range of Gothic Pavillions, which form the fourth Side of the Quadrangle, we enter the *Rotunda*, (70 feet in Diameter) an Edifice fram'd in the highest Delicacy and Taste. The Roof or Ceiling is adorned with grand painted Festoons of Flowers, terminating in a Point; and looks like the Dome, if I may so speak, of a most august, royal Tent.“³²⁶

³²⁰ 5 Acre entsprechen 20.235 m². Vgl. Coke, Vauxhall, S. 417–419 sowie Lockman, Sketch, S. 14.

³²¹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 57.

³²² Vgl. Lockman, Sketch, S. 4/5.

³²³ Lockman, Sketch, S. 4.

³²⁴ Vgl. Nosan, Vauxhall, S. 109–113.

³²⁵ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 65/66.

³²⁶ Lockman, Sketch, S. 9.

Drei oder vier Jahre nach der Eröffnung 1748 wurde die Rotunda dann noch um einen weiteren Raum an der östlichen Seite erweitert, den Pillared Saloon, der zur Innenausstellung von Gemälden diente. Kunst und Musik ergänzten sich somit in der Rotunda.³²⁷

Architektonisch verweist die Rotunda dabei auf die Antike, in der diese Bauform für zahlreiche Gebäude wie etwa für das Pantheon in Rom verwendet wurde. In England im 18. Jahrhundert entwickelte sich gerade die Rotunda zu einem beliebten Baumodell, auf dem einige Pantheon-Nachbauten wie derjenige von Henry Flitcroft (1697–1769) im Landschaftsgarten von Stourhead basierten. Damit dominierte ab den 1720er-Jahren bis zur Jahrhunderthälfte der Neopalladianismus um Colen Campbell (1676–1729), Richard Boyle, Earl of Burlington (1694–1753) und William Kent (1685–1748), dem um die Jahrhundertmitte der Neoklassizismus folgte. Um eine kulturelle sowie politische Verbindung zur stilisierten Republik Rom herzustellen, wurden besonders römische Vorbilder benutzt.³²⁸ Neben der Rotunda gingen Impulse dieser Kunstrichtung in Vauxhall offensichtlich in die Anlage des bereits erwähnten Grand South Walk ein, in dem sowohl mit den Triumphbögen als auch mit den Ruinen von Palmyra eine Anspielung auf antike Größe stattfand.³²⁹ Den Standards der zeitgenössischen englischen Architektur folgend wurde auf antike Strukturen und Bauwerke Bezug genommen, gleichzeitig aber auch dem Empfinden des Rokoko entsprochen, in dem die Integration von Ruinen den Verstand täuschen und eine melancholische Grundstimmung erzeugen sollte. Brian Allen bezeichnet die Vauxhall Gardens in diesem Hinblick als ein besonders ambitioniertes Beispiel für das englische Rokoko zwischen 1740 und 1760.³³⁰ Auf eine weitere Strömung der britischen Architektur der Zeit trafen die Besucher am gegenüberliegenden Ende des Grand South Walks auf der Höhe des Eingangs mit einer Reihe von Supper-Boxes, die spätestens ab 1751 die Gothic Piazza erweiterte.

„[...] looking down the *Garden*, we spy a little Semi-circle of *Pavillions*, in an elegant Gothic Style, if this expression will be allow'd me. At each Foot of this Semi-Circle stands a lofty Gothic *Tent*, [...]. In the Center of this Semi-Circle is a *Pavillion*, with a *Portico* before it; and over the Pavillion, a kind of Gothic *Tower*, with a Turret at Top.“³³¹

Wie die Beschreibung andeutet, besannen sich Künstler hierbei auf die mittelalterliche Gotik und ließen diese in ihren Bauten – unter anderem durch das Benutzen diverser Elemente vom Kielbogen über das Zinnenmuster bis hin zum Dreipass –wieder aufleben.³³²

³²⁷ Vgl. Allen, Brian: *The Landscape*, in: *Vauxhall Gardens*, hrsg. von T. J. Edelstein, New Haven 1983, S. 17–24, S. 22; im Folgenden zitiert als: Allen, *Landscape*. Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 126/127 und 418/419.

³²⁸ Vgl. Harris, John: *The Palladians*, London 1981, S. 11–42; im Folgenden zitiert als: Harris, *Palladians*. Vgl. Ayres, Philip: *Classical Culture and the Idea of Rome in Eighteenth-Century England*, Cambridge 1997, S. 115–117 und 130–132; im Folgenden zitiert als: Ayres, *Classical Culture*. Vgl. Matthew, Henry C. G. u. a. (Hrsg.): *Oxford Dictionary of National Biography ODNB*, Bd. 20, Oxford 2004, S. 153/154; zitiert als: Matthew, ODNB.

³²⁹ Vgl. o. A., *Description Vaux-Hall*, S. 43. Die Ruinen von Palmyra stellten die Überreste der Handelsstadt und römischen Kolonie Palmyra in der syrischen Wüste zwischen Damaskus und dem Euphrat dar. Vgl. Brodersen, Kai und Bernhard Zimmermann (Hrsg.): *Metzler Lexikon Antike*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 437; im Folgenden zitiert als: Brodersen, *Lexikon Antike*.

³³⁰ Vgl. Allen, *Landscape*, S. 23 sowie Honour, Hugh und John Fleming: *Weltgeschichte der Kunst*, München 1983 (Neudruck der 1. Auflage München u. a. 2000; hiernach zitiert), S. 571; im Folgenden zitiert als: Honour, *Weltgeschichte Kunst*. Vgl. Gothein, Marie Luise: *Geschichte der Gartenkunst*. Bd. 2: *Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart*, Jena 1926 (Nachdruck der 1. Auflage München 2010; hiernach zitiert), S. 385; im Folgenden zitiert als: Gothein, *Gartenkunst*.

³³¹ Lockman, *Sketch*, S. 7.

³³² Vgl. Davis, Terence: *The Gothick Taste*, Newton Abbot u. a. 1974, S. 16–46; im Folgenden zitiert als: Davis, *Gothick Taste*. Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 71/72 und 208.

Weitere Einflüsse auf die Gartengestaltung Vauxhalls kamen aus dem englischen Gartenstil. An zahlreichen Punkten der Anlage grenzten die Alleen beispielsweise an sogenannte Wildernesses an, die als wild bewachsene Naturbereiche die Bauwerke im Garten komplettierten. Auch bei der Installation des Gothic Obelisk als Abschluss des Grand Walks wurden Elemente des englischen Landschaftsgartens aufgegriffen, indem dreidimensionale Szenen als programmatische Bilderfolge erschaffen wurden.³³³ Im Falle der Rural Downs erfolgte dies durch die Kombination einer mit Bäumen und Büschen bewachsenen Fläche mit der aus Blei gefertigten Statue von John Milton, der im Zentrum stehend andächtig der Musik lauschte. Diese lieferten die Musical Bushes, in denen bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts diverse Ensembles „Zaubermusik“ spielten. Natur, Kunst und Musik konnten in den Rural Downs als im Einklang miteinander stehend erlebt werden.³³⁴

Vor allem das frühe Management bemühte sich darum, eine Balance zwischen Natur und Kunst zu erreichen, indem den Bauten, Statuen und Dekorationen verschiedene Naturelemente zur Seite gestellt wurden, so etwa bei einer besonders wichtigen Attraktion des Parks, der Handel Piazza.

„Next is a piazza of five arches, which open into a semi-circle of pavillions, with a temple and dome at each end, and the space in front decorated with trees. In the middle of the piazza, [...], is a grand portico of the Doric order, and under the arch on a pedestal is a beautiful marble statue of the famous Mr. Handel in character of Orpheus, [...]“³³⁵

In der Handel Piazza wurde Kunst in Form der edlen Künstlerstatue und der eleganten Pavillons mit Natur durch die Bepflanzung in Synthese miteinander gebracht, wodurch eine der von Tyers angestrebten Grundideen umgesetzt wurde, die John Lockman in seinem *Sketch* in folgenden Versen auf den Punkt brachte:

„Sweet Spot! where Sculpture, Painting join
With Music, so improve the Bowl :
Where Art and Nature both combine
To raise the Mind, and glad the Soul.“³³⁶

Kunst und Natur in Einklang zu bringen und gleichzeitig den Geist zu fordern sowie die Seele zu erfreuen, zählten zu den Hauptanliegen, die Tyers mit seinen *Pleasure Gardens* verfolgte. Mithilfe einer naturbetonten und im selben Moment artifiziellen Gartenanlage nach den aktuellen Standards der Gartenkunst und Architektur wurde diese Idee verwirklicht.³³⁷

Angebotspalette

Um sowohl Bildung als auch Vergnügen effektiv zu gewährleisten, musste vor allem das Unterhaltungsangebot herausragend sein. Die ungeheure Vergnügungsvielfalt ist ein in der zeitgenössischen Literatur immer wiederkehrendes Merkmal der Vauxhall Gardens. Lockman

³³³ Vgl. Buttlar, Adrian von: Englische Gärten, in: Die Geschichte der Gärten und Parks, hrsg. von Hans Sarkowicz, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S. 173–187, S. 177/178; im Folgenden zitiert als: Buttlar, Englische Gärten. Vgl. Hunt, John Dixon: »Ut Pictura Poesis«: der Garten und das Pittoreske in England (1710–1750), in: Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, hrsg. von Monique Mosser und Georges Teyssot, Stuttgart 1993, S. 227–238, S. 227; im Folgenden zitiert als: Hunt, Garten in England. Vgl. o. A., Description Vaux-Hall, S. 47.

³³⁴ Vgl. Wroth, *Pleasure Gardens*, S. 301/302 sowie Lockman, *Sketch*, S. 19.

³³⁵ o. A., Description Vaux-Hall, S. 36.

³³⁶ Lockman, *Sketch*, S. 13.

³³⁷ Vgl. Salmen, *Gartenmusik*, S. 246 sowie Coke, *Vauxhall*, S. 69/70.

schreibt in seinem *Sketch* von der „endless Variety of Charms“,³³⁸ wohingegen Schlesinger bemerkt, dass „[d]as Programm von Vauxhall [...] eine lächerlich lange Speisekarte für Aug’ und Ohr“ sei.³³⁹

Eine erste Attraktion, die der Garten zu bieten hatte, bestand im Einbezug der Natur, was auf die Besucher besonders im 18. Jahrhundert großen Reiz ausübte. Das Genießen von frischer Luft brachte für die Stadtbewohner eine willkommene Abwechslung zum lauten, schmutzigen Stadtleben. Archenholtz beispielsweise schätzte gerade die Möglichkeit die Natur ungestört zu genießen:

„Der Garten ist groß und in seiner Art einzig. Nur ein Theil desselben ist der Schauplatz des rauschenden Vergnügens, die andern Theile sind stille Spaziergänge in Alleen, wo man ausruhen und seinen Gedanken ungestört nachhängen kann.“³⁴⁰

Die Natur bildete den Rahmen für den Genuss der übrigen Vergnügungen.

Im Zusammenhang mit der Außenunterhaltung ist die Tatsache von besonderer Bedeutung, dass die Vauxhall Gardens als Abendvergnügung im Freien konzipiert waren. Um eine für die Besucher faszinierende Atmosphäre bis in die späten Nachtstunden erzeugen zu können, war die Beleuchtung des Parks von Beginn an eine Notwendigkeit. Das Unumgängliche baute das Management jedoch schnell zu einem Glanzpunkt aus, was aus der beeindruckten Beschreibung von Schütz hervorgeht:³⁴¹

„Gleich beym Eingange sind auf beyden Seiten verdeckte Gänge, die auf Säulen ruhen, und deren Erleuchtung perspektivisch ist. Auf gleiche Art ist der Pavillon schön erleuchtet, sogar die Orgel von allen Seiten auf das geschmackvollste. Im Garten selbst hängen vielfarbige Lampen in Gestalt von Kronleuchtern, sie sind an Drath und unvermerkt zwischen Bäumen befestigt, so daß es scheint, als wenn solche im Freyen hiengen. Alles ist nach den Farben und der Größe der Lampen so geordnet, daß die feinsten Schattirungen herauskommen [...]“³⁴²

Die nächtliche Faszination Vauxhalls ging also in großen Teilen von der Beleuchtung aus, und das in einer Zeit, in der nächtliche Lichtinstallationen noch keine Selbstverständlichkeit waren.³⁴³ Leopold Mozart bedachte daher auch besonders die ungeheuren Kosten:

„Wem die Illumination von viel 1000 Lichtern zu viel düncket, dem sage ich, daß *in einem einzigen Glaß, so ein Licht vorstellet*, allzeit 2 Lampen, in deren vielen 3 und 4 Lampen sind. dieß ist etwas, daß in der ganzen Welt nicht seyn kann, als nur hier, *weil täglich solche unkosten zu machen* weder die *Privat Leute alleine*, weder der *Adl alleine* zu unterhalten im Stande ist, [...]“³⁴⁴

Die hohen Ausgaben tätigte das Management trotzdem gerne. Schließlich machte die Beleuchtung nicht nur die Nacht zum Tag, die Gebäude und Kunstwerke wurden derart kunstvoll illuminiert, dass Vauxhall in diesem Bereich eine Art Vorreiterrolle einnahm. Aufgrund der so ermöglichten Ausdehnung des Besuchs konnten im Verlauf der Jahre einige

³³⁸ Lockman, *Sketch*, S. 25.

³³⁹ Schlesinger, *Wanderungen*, S. 83.

³⁴⁰ Archenholtz, *England*, S. 520.

³⁴¹ Alice Barnaby widmet das vierte Kapitel ihrer Dissertation zum Thema *Cultural Practices of Illumination* in London zwischen 1780 und 1840 den Vauxhall Gardens und geht im Zuge dessen auf die herausragende Bedeutung Vauxhalls ein. Vgl. Barnaby, *Illuminations*, S. 261–342.

³⁴² Schütz, *Briefe*, S. 46.

³⁴³ Für eine detailliertere Beschreibung der Beleuchtung vgl. ‚Lighting‘ bei Coke, Vauxhall, S. 202–205.

³⁴⁴ Bauer, *Mozart Briefe*/1, S. 160.

Veranstaltungspunkte immer weiter nach hinten verschoben werden. Die Möglichkeiten des sonst im 18. Jahrhundert selten im Freien genutzten Abends wurden vollends ausgeschöpft.³⁴⁵

Unterhaltungsarten, die bis dahin entweder dem Tag oder dem Innenraum vorbehalten gewesen waren, konnten deshalb in Vauxhall als außergewöhnlich verkauft werden wie beispielsweise Essen und Trinken. Abends und nachts war auch „die Menge der kleinen gedeckten Tafeln mit Lichtern besetzt“, was das Servieren des Essens nach Ende des Musikkonzerts erlaubte.³⁴⁶ Dass die Verköstigungen ebenfalls eine eigene Anziehungskraft entwickelten, offenbart sich an einigen geradezu berühmten Gerichten wie dem hauchdünn geschnittenen Vauxhall Ham. Charles Dickens (1812–1870) erwähnt diese Tradition in seinen *Sketches by Boz*: „It was rumoured, too, [...] that there, carvers were exercised in the mystic art of cutting a moderate-sized ham into slices thin enough to pave the whole of the grounds [...].“³⁴⁷ Ebenfalls humorvoll, aber mit kritischem Unterton kommentierte ein anderer Zeitgenosse das Essensangebot:

„[...] I sought refuge from ennui in a supper box, where I had a cruelly hard struggle with an obdurate chicken—as the black said, “he looked very little, but he was dam old.“ This I know, that the time from the period when he was taken off the spit to that when he perplexed my teeth, must have been sufficient to have made him a very old fowl, even though he had been a chicken when he was originally dressed—about which I have my doubts, being inclined to think that he was a dwarf, and of ancient years, though of small statue: for his body and a delicate slice of coarse pig, I and a companion in misfortune paid six shillings, which we had no reason to complain of, as we neither of us lost any teeth in the struggle.“³⁴⁸

Das Essen scheint nicht immer von hoher Qualität gewesen zu sein, wiewohl der Autor seinen Kampf mit dem Hähnchen mit Humor nahm. Trotz der Beschwerden über das Preis-Leistungs-Verhältnis der Erfrischungen trugen sie ihren Teil zum Mythos ‚Vauxhall‘ bei.³⁴⁹

Weitaus wichtiger, gerade in Bezug auf die Außergewöhnlichkeit des Angebots im Vergleich zu anderen Pleasure Gardens, war die Integration zeitgenössischer Kunst in Form von Gemälden, Dekorationen und Statuen, die speziell für Vauxhall geschaffen wurden. Die bekanntesten mit Vauxhall in Verbindung stehenden englischen Maler waren Francis Hayman (1708–1776) und William Hogarth (1697–1764), deren Arbeiten Jonathan Tyers the elder seit der Anfangszeit durch dauerhafte Bildinstallationen in das Gesamtkonzept der Gärten integrierte. Tyers etablierte sich Coke und Borg zufolge im 18. Jahrhundert aufgrund dieser umfangreichen, dauerhaften Kunstaussstellungen als „one of the great patrons of contemporary British art“.³⁵⁰ Auf neuartige Weise versuchte das Management, die Gemälde an verschiedenen Lokalisationen unaufdringlich in das Gesamtbild einzugliedern. Eine erste Art der Ausstellung fand in Form von Freiluftinstallationen statt. Indem einige großflächige Außengemälde als Abschluss bestimmter Wege dienten, konnte beispielsweise während eines Spaziergangs entlang des Dark Walk eine Ruinendarstellung genossen werden. Vor allem in späteren Zeiten war Vauxhall zudem für die sogenannten Cosmoramas bekannt, die in

³⁴⁵ Vgl. Barnaby, *Illuminations*, S. 261–342.

³⁴⁶ Schütz, *Briefe*, S. 46.

³⁴⁷ Dickens, Charles: *The Sketches by Boz. Illustrative of Every-day Life and Every-day People*, London 1895, S. 93; im Folgenden zitiert als: Dickens, *Sketches*.

³⁴⁸ *Diary of the Month of August*, in: *The London Magazine* 6/21 (1826), S. 80.

³⁴⁹ Für detailliertere Informationen zum Erfrischungsangebot vgl. ‚Refreshments‘ bei Coke, Vauxhall, S. 196–202.

³⁵⁰ Coke, Vauxhall, S. 86.

perspektivischer Weise Schauplätze aus verschiedenen Teilen der Welt abbildeten. Neben der Platzierung im Freien wurden auch Gebäude speziell für die Kunstausstellung angelegt, wie zum Beispiel der bereits erwähnte Pillared Saloon als Anschlussgebäude der Rotunda, und Gemälde dekorierten die Supper-Boxes und Pavillions.³⁵¹

„In all places the grove is bounded by [...] a considerable number of pavilions or alcoves, ornamented with paintings from the designs of Mr. Hayman and Mr. Hogarth, on subjects admirably adapted to the place; [...].“³⁵²

Im Princes's Pavillion hingen für lange Zeit „[...] four large paintings done by the ingenious Mr. Hayman, from the historical plays of Shakespear, which are universally admired for the design, colouring and expression.“³⁵³ An dieser Beschreibung lässt sich neben der Funktion als Dekoration auch die erzieherische Absicht Tyers erkennen.³⁵⁴ Zahlreiche Arbeiten nahmen Bezug auf das Kulturerbe Großbritanniens, was die Darstellung von Szenen aus den Schauspielen von William Shakespeare bezeugt. Einerseits trug dies zur kulturellen Bildung eines Publikums bei, das in großen Teilen aufgrund der sozialen Herkunft bisher wenig oder gar nicht mit zeitgenössischer Kunst in Verbindung gekommen war. Andererseits kann es als Versuch interpretiert werden, den Nationalstolz zu fördern, indem die internationale Bedeutung Großbritanniens ins Zentrum rückte.³⁵⁵ Eine wichtige Stellung nehmen hierbei der Kunstwissenschaftlerin Eleanor Hughes zufolge die bisher von der Forschung wenig beachteten Werke von Peter Monamy (1681–1749) ein. Mit *The Taking of the St. Joseph* sowie *The Taking of Porto Bello* stellte Monamy zwei bedeutende Ereignisse der britischen imperialen Macht dar, mithilfe derer unter anderem „the acquisition of wealth and the pleasure of dominance“ zum Ausdruck gebracht wurden.³⁵⁶

Einen anderen Zweck als die Gemälde erfüllten Statuen, die bestimmte Außenbereiche des Gartens schmückten. Das Marmorstandbild von Georg Friedrich Händel von Louis-François Roubiliac ist wohl die historisch bedeutendste Installation dieser Art. Obwohl Händels Musik zum Zeitpunkt der Enthüllung der Statue 1738 bereits in London bekannt war, stieg er erst im weiteren Verlauf des Jahrhunderts zu einem Nationalkomponisten auf.³⁵⁷ Die Skulptur in Vauxhall half, Händels Bekanntheit in London zu steigern und ihn förmlich „anbetbar“ zu machen. Mit der Aufstellung eines Musikerbildnisses erhob Tyers, wie Coke und Borg es formulieren, „a living commoner to the status of an exemplary figure“, was als das erste Zelebrieren eines noch lebenden Künstlers in Form einer öffentlichen Skulptur weltweit gilt.³⁵⁸ Folglich rief Vauxhall mit den dort integrierten Kunstwerken sowohl historische als auch zeitgenössische Kunst und Kultur ins Bewusstsein. Indem zeitgenössische

³⁵¹ Vgl. Barnaby, *Illuminations*, S. 297/298 sowie Coke, *Vauxhall*, S. 210–212 und 418/419.

³⁵² O. A., *Description Vaux-Hall*, S. 28.

³⁵³ O. A., *Description Vaux-Hall*, S. 11.

³⁵⁴ Eva Kernbauer bemerkt hierzu, dass durch die Errichtung von abgetrennten Ausstellungsräumen „[d]ie Kunstwerke [...] räumlich und präsentationstechnisch von ihrer Dekorations- und Unterhaltungsfunktion isoliert“ wurden. Kernbauer, Eva: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln u. a. 2011, S. 87; im Folgenden zitiert als: Kernbauer, *Platz des Publikums*.

³⁵⁵ Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 98/99 sowie

³⁵⁶ Hughes, Eleanor: *Guns in the Garden: Peter Monamy's Paintings for Vauxhall*, in: *The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island*, hrsg. von Jonathan Conlin, Philadelphia 2013, S. 98; im Folgenden zitiert als: Hughes, *Paintings*. Coke und Borg gehen intensiv auf die Gemälde in Vauxhall und deren Funktion, Integration und Anlage ein. Vgl. hierzu: Coke, *Vauxhall*, S. 96–137.

³⁵⁷ Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 91. Vgl. die Beschreibung der 1730er-Jahre als Jahrzehnt des Wettbewerbs und der Etablierung in Händels Karriere in Kapitel 8 und 9 bei: Burrows, *Handel*, S. 211–284.

³⁵⁸ Coke, *Vauxhall*, S. 92.

Künstler ihre Werke einer breiten Masse präsentieren konnten, stellte Vauxhall einen Ort zur Förderung britischer Kunst des 18. Jahrhunderts dar. Gleichzeitig diente die Kunst als rationale Freizeitbeschäftigung, was als Attraktion für die gebildeten Gesellschaftsschichten galt. Zugleich ermöglichte dies den übrigen sozialen Kreisen, eine eigentlich elitäre Unterhaltungsform kennenzulernen.³⁵⁹

Eine gegenüber der Kunst geistig weniger fordernde Facette Vauxhalls bildeten Sonderveranstaltungen und spektakuläre Attraktionen, die von Beginn an eine wichtige Rolle bei der Abendunterhaltung spielten. Bereits die offizielle Garteneröffnung zeigt diese Ausrichtung mit dem Ridotto al Fresco, das in vielen Beschreibungen als das erste derartige Fest in England wahrgenommen wurde: „Mr. Tyers opened [the Vauxhall Gardens] with an advertisement of a Ridotto al Fresco, a term which the people of this country had till that time been strangers to.“³⁶⁰ In der Sekundärliteratur, die sich mit den Vauxhall Gardens, aber auch mit dem Konzertleben Londons auseinandersetzt, werden die Ridotti meist behandelt, ohne die Bedeutung des Begriffs und dessen Ursprung zu klären, was im Folgenden geschehen wird.³⁶¹ Weiterhin wird darauf einzugehen sein, ob diese Veranstaltungsart tatsächlich eine Novität war, oder ob Tyers auf etablierte Strukturen zurückgriff.

Die italienische Bezeichnung ‚Ridotto al Fresco‘ entspringt – in der Anwendung für ein Gartenfest mit Musik möglicherweise dem englischen Sprachgebrauch. In Italien wurde der Begriff ‚Ridotto‘ – nicht in direktem Zusammenhang mit einer Freiluftunterhaltung angewandt, sondern bezeichnete einen Vergnügungsraum im Inneren. Wie Marc J. Neveu in einem Artikel über die räumliche Verbreitung der Maskentradition im Venedig des 18. Jahrhunderts ausführt, wurden dort mit ‚ridotto‘ – dem Partizip des Verbs ‚ridurre‘ mit der Bedeutung ‚beiliegend‘ oder ‚reduziert‘ –, die abgeschlossenen Vergnügungsräume der Palazzi benannt. Dabei unterlag die Bedeutung einigen Veränderungen, da ‚ridotto‘ zunächst nur eine für geladene Gäste zugängliche Lokalität für Unterhaltungs- oder Spielabende meinte. In Salvatore Battaglias *Grande dizionario della lingua italiana* wird „Ridotto“ in der Grundbedeutung ebenfalls als Vergnügungsraum im Inneren verstanden. Ein Ridotto diente als Treffpunkt unterschiedlicher Personengruppen, die mit der Absicht der Konversation, der Erledigung von Geschäften, dem Spiel, aber auch zum reinen Amüsement zusammenkamen. Battaglia weist zugleich eine Verbindung zur Außenunterhaltung nach, da die Ridotti in Italien ebenfalls in Gärten oder an Orten für Spaziergänge und Erholung stattfinden konnten. In dieser Tradition sind die Ridotti in den Vauxhall Gardens zu sehen.³⁶²

³⁵⁹ Vgl. Kernbauer, Eva: Effigie et monument. Georg Friedrich Haendel dans les jardins de Vauxhall, in: *Le culte des grands hommes 1750–1850*, hrsg. von Thomas W. Gahtgens und Gregor Wedekind, Paris 2009 (Passagen 16), S. 72; im Folgenden zitiert als: Kernbauer, Haendel dans Vauxhall. Vgl. Burrows, Handel, S. 263/264 sowie Coke, Vauxhall, S. 86. Detailliert werden Bedeutung, Aspekte und Funktionen der Kunst in Vauxhall erläutert bei: Coke, Vauxhall, S. 86–137 sowie bei: Solkin, *Painting for Money*, S. 106–156. Auf die Bedeutung der Statue von Händel als Künstlerkult geht Eva Kernbauer ein in: Kernbauer, Haendel dans Vauxhall, S. 71–102.

³⁶⁰ Vauxhall Gardens, in: *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* 262 (1827), S. 14.

³⁶¹ Hierbei sei exemplarisch verwiesen auf: Coke, Vauxhall, S. 42–47 sowie McLamore, *Concert Rooms*, S. 39.

³⁶² Vgl. Neveu, Marc. J.: *The Space of the Mask: From Stage to Ridotto*, in: *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe. Constructing Identities and Interiors*, hrsg. von Denise Amy Baxter und Meredith Martin, Burlington 2010, S. 149–151; im Folgenden zitiert als: Neveu, *Mask*. Vgl. Johnson, James H.: *Venice Incognito. Masks in the Serene Republic*, Berkeley u. a. 2011, S. 25–27; im Folgenden zitiert als: Johnson, *Venice Incognito*. Vgl. o. A.: „Ridotto“, in: *Grande dizionario della lingua italiana*, hrsg. von Salvatore Battaglia (1992), Bd. 16, S. 204–206; im Folgenden zitiert als: o. A., *Ridotto Dizionario*, S. 204.

In England kam der Begriff ‚Ridotto‘ anscheinend erst im Übergang zum 18. Jahrhundert in Verwendung. Ein Artikel aus dem Jahr 1821 spricht im Zuge einer Beschreibung der englischen Sport- und Unterhaltungsarten auch das Ridotto an, jedoch ohne den Zusatz ‚al Fresco‘, dessen Ursprünge folgendermaßen umrissen werden: „In 1698, a species of entertainment came in vogue, called Ridottos, corrupted by the English into *Redoubts*. The manner was totally Venetian, and the parties were masked, [...]“.³⁶³ Einerseits setzte der Verfasser den Begriff also direkt mit Venedig in Beziehung, andererseits mit der Form des Maskenfests. Wie aus einer Werbeanzeige von 1722 hervorgeht, fanden diese Veranstaltungen in London zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch als Innenfeste statt: „A Ridotto at Mr. Beveridge’s Great Room in Short’s Garden, in Drury-Lane, on Monday next, the 2d of April.“³⁶⁴ Der Bezug zum Garten bestand zwar bereits zu diesem Zeitpunkt, fand ja ein Ridotto am 2. April im Great Room in Short’s Garden statt. Dennoch handelte es sich um ein Ridotto im Inneren, sodass der Begriff normalerweise in Anlehnung an die italienischen Vorbilder eine Innenveranstaltung meinte. Laura Alyson McLamore stellt die „ridottos“ zudem in eine Reihe mit „assemblies, balls, masquerades“.³⁶⁵ Häufig wird ‚Ridotto‘ im 18. und 19. Jahrhundert auch in Zusammenhang mit Theatern, Opernhäusern und Konzerträumen erwähnt, in denen ‚Ridotti‘ stattfanden.³⁶⁶ Erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelte sich ‚Ridotto‘ in London also zu einem verbreiteten Terminus für eine Veranstaltung mit Musik, Tanz und Maskerade im Inneren.

Der Zusatz ‚al Fresco‘ tauchte aller Wahrscheinlichkeit nach erst in Zusammenhang mit den Gartenfesten in Vauxhall auf. Mit der Ergänzung ‚al Fresco‘, was so viel bedeutet wie ‚in der Frische‘ oder ‚im Freien‘, wurde wahrscheinlich auf die italienische Redewendung ‚andare al fresco‘ oder ‚godere il fresco‘ angespielt. Im Sommer ‚ins Freie zu gehen‘ und ‚die Frische zu genießen‘, um an schattigen und luftigen Orten der Hitze zu entgehen, war die Grundbedeutung dieser Redensart.³⁶⁷ In England wurde dies aufgegriffen und mit ‚Ridotto‘ kombiniert. Im *Universal Spectator* beschrieb bereits im Juni 1732 ein Autor unter dem Pseudonym Joannes Meretrix das Ridotto al Fresco in Vauxhall als „a *Masquerade in the cool Shades*“.³⁶⁸ ‚Al fresco‘ kann in Zusammenhang mit den Pleasure Gardens dahingehend interpretiert werden, dass damit der Garten als Zufluchtsort vor den Sommertemperaturen sowie der stickigen Großstadtluft präsentiert werden sollte.

Die ersten Ridotti al Fresco in Vauxhall wurden in der Presse ausgiebig kommentiert, wobei die Autoren durchweg deren Stellenwert als Novität betonten, wie etwa in folgendem Ausschnitt einer Beschreibung vom 17. Juni 1732: „THE *Ridotto al’Fresco* is such a Novelty in this Part of *Europe*, that no wonder it excites a general Curiosity. ’Tis a Diversion capable

³⁶³ English Sports and Amusements, in: La Belle Assemblée, or Court and Fashionable Magazine 24 (1821), S. 9.

³⁶⁴ Friday, March 30. 1722, in: The Daily Courant 6377 (1722), o. S..

³⁶⁵ McLamore, Concert Rooms, S. 39.

³⁶⁶ Vgl. Cozens-Hardy, Basil (Hrsg.): The Diary of Syllas Neville 1767–1788, London u. a. 1950, S. 223; im Folgenden zitiert als: Cozens-Hardy, Neville.

³⁶⁷ Vgl. o. A., Ridotto Dizionario, S. 204–206 sowie o. A.: „Fresco“, in: Grande dizionario della lingua italiana, hrsg. von Salvatore Battaglia (1970), Bd. 6, S. 355.

³⁶⁸ Universal Spectator, June 3. No. 191, in: The Gentleman’s Magazine: or, Monthly Intelligencer 2/18 (1732), S. 790.

of the highest Magnificence [...].³⁶⁹ Wie der Artikel im weiteren Verlauf deutlich macht, kombinierte das Gartenfest eine breite Auswahl an Vergnügungen:

„[...] it delightfully mingles the most desireable Pleasures in one amiable Groupe. The Charms of Situation and Disposition of Objects; the Variety and Ornament of artificial Lights; the Grandeur of Painting; the softnesses of Musick; the Transport of Wine; and the unrestrain'd Licence of the giest Company [...].“³⁷⁰

Auch bei Sonderveranstaltungen wie den Ridotti machte das Zusammenspiel der diversen Unterhaltungsformen die Besonderheit aus.

Die thematische Ausrichtung der jeweiligen Feste spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle, da die wechselnden Konzepte für Abwechslung sorgten. Weitere publikumswirksame Abende stellten neben den Ridotti und Maskeraden die Feiern zu Ehren der königlichen Familie dar, beispielweise einer Hochzeit, eines Namenstags oder eines Geburtstags. Besonders im späten 18. und dann im 19. Jahrhundert stieg die Bedeutung von thematisch ausgerichteten Festen immer weiter mit zahlreichen Military und Juvenile Fêtes.³⁷¹

Die verschiedenen Themenabende allein genügten aber vor allem zum Ende des 18. Jahrhunderts hin nicht mehr, um die Wünsche des Publikums zu befriedigen. Ein weiterer Versuch, gegen die wachsende Konkurrenz in London zu bestehen, lag in der Aufnahme von spektakulären Attraktionen wie Feuerwerken, Ballonfahrten sowie Variété und Zirkusdarbietungen. Groß angelegte Tanzveranstaltungen mit Beteiligung der Gäste gehörten genauso zur Unterhaltung wie die Aufführung von vollständigen Balletten. Als wirksam erwies sich zudem die Gewinnung von Stars aus der Musik- und Unterhaltungswelt. Im Bereich des Variétés beispielsweise ab 1816 versuchten die Besitzer mit der berühmten Seiltänzerin Madame Saqui die Besucher zu begeistern.³⁷²

Gerade die Kombination von Seiltanz über Feuerwerk und Maskenball bis hin zu Kunst und Musik war charakteristisch für Vauxhall und garantierte den Erfolg des Unternehmens für einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren. Einzeln hätte keines der Angebotselemente ein derart großes und breit gefächertes Publikum zufriedengestellt. Dabei erfüllten die einzelnen Programmpunkte verschiedene Funktionen, die von der reinen Unterhaltung über den gesellschaftlichen Austausch bis hin zu kultureller Bildung und Erziehung reichten. Diese Verbindung von geistig fordernden Unterhaltungsformen mit einem Vergnügen ohne rationale Komponente machte den Besuch von Vauxhall im 18. Jahrhundert zu einem einzigartigen Erlebnis, das wohl an keinem anderen Ort in dieser Komplexität zu finden war.

³⁶⁹ Weekly Register, June 17, No. 114, in: The Gentleman's Magazine: or, Monthly Intelligencer 2/18 (1732), S. 802.

³⁷⁰ Weekly Register, June 17, No. 114, in: The Gentleman's Magazine: or, Monthly Intelligencer 2/18 (1732), S. 802/803.

³⁷¹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 264 sowie die Beschreibung eines Festes bei: Schütz, Briefe, S. 47. Vgl. als Beispiel zeitgenössischer Berichte über das Vauxhall Jubilee: Vauxhall Jubilee, in: Universal Magazine of Knowledge and Pleasure 78/ 546 (1786), S. 329/330. Vgl. zum Military Fête: Vauxhall, in: The Literary Gazette: A Weekly Journal of Literature, Science, and the Fine Arts 596 (1828), S. 396. Vgl. zum Juvenile Fête: Vauxhall, in: The Mirror of the Stage: or, New Dramatic Censor 3/1 (1823), S. 15.

³⁷² Um einen Überblick über das spektakuläre Angebot in Vauxhall aus dem Blick eines zeitgenössischen Betrachters zu erhalten vgl. Royal Vauxhall Gardens, in: The Drama; or, Theatrical Pocket Magazine 4/5 (1823), S. 258–260. Vgl. als Beispiel für den Zusatz ‚à la Saqui‘ in Zeitungsartikeln: Vauxhall Gardens, in: The Drama; or, Theatrical Pocket Magazine 3/1 (1822), S. 51 sowie die Beschreibungen zu Madame Saqui im Abschnitt ‚Madame Saqui‘ bei Coke, Vauxhall, S. 276–280.

III.6. Musik in den Vauxhall Gardens

Innerhalb des Angebotsspektrums war ein bisher ausgeklammerter Bereich besonders wichtig, die Musik. Diese bildete sowohl einen essentiellen Bestandteil als auch eine Besonderheit in den Vauxhall Gardens: „In the face of the rival attractions of artworks, food, displays and the company, it was always music that formed the principal public draw to Vauxhall Gardens [...]“³⁷³ Die Musik beeinflusste und dominierte die Ausrichtung des Programms von der Anfangszeit bis zur Schließung und war entscheidend für die Popularität der Gärten.

Die Gründe für die zentrale Rolle der Musik sowie die Veränderungen, die sie über Jahrzehnte hinweg erfuhr, sollen im folgenden Kapitel herausgearbeitet werden. Die Stellung der Musik und ihre Organisation sind dabei ebenso zu klären, wie die dargebotenen Konzertarten, die Programmanlage und die Künstler.

III.6.1. Musikintegration und -organisation

Die Art und Weise, wie sich die Musik in die Unterhaltungsstruktur der Vauxhall Gardens eingliederte, war die Grundvoraussetzung für den Erfolg des musikalischen Angebots. Besonders in der Anfangszeit knüpfte Tyers mit den Konzerten an bestehende Londoner Traditionen an, die in hohem Maße von den Musikveranstaltungen in Tavernen im späten 17. Jahrhundert geprägt waren. Viele der frühen öffentlichen Musikaufführungen, etwa die von John Banister ab 1672 durchgeführten, waren nicht als ausschließliche Musikunterhaltung in einer strikten Konzertatmosphäre im Sinne des 19. und 20. Jahrhunderts konzipiert. Da sich nebenbei die Möglichkeit zu leiblichen Genüssen und zur Konversation bot, hatte die Musik primär untermalende Funktion.³⁷⁴ Der Kulturwissenschaftler Tim Blanning weist auf ein für die Betrachtung der Vauxhall Gardens interessantes Überbleibsel dieser Konzerte hin: „Perhaps because the early performances were so closely connected to taverns, audiences continued to behave in a relaxed fashion long after they had moved to proper music rooms, arriving late, moving around during the concert, chatting with their neighbours, and so on.“³⁷⁵ Die Abende in Vauxhall liefen in genau dieser Art und Weise ab, denn die Gäste konnten sich gleichzeitig verschiedenen Beschäftigungen widmen. Es bestand kein Zwang der Musik zuhören zu müssen, gerade wenn das ein oder andere Stück nicht dem Geschmack des Einzelnen entsprach. So war es den Eigentümern möglich, einen Publikumskreis anzusprechen, für den die Musik nicht im Mittelpunkt stand. Die als starr empfundene Atmosphäre eines formellen Konzertbesuchs wurde vermieden.³⁷⁶

Trotzdem war die Musik für einen Teil des Publikums ein wichtiger, wenn nicht sogar ausschlaggebender Grund, die Gärten zu besuchen. Aus den Toupée-Briefen geht hervor, dass der Großteil der Gäste den Beginn der Musik mit Spannung erwartete: „[...] but before they have observed half its [Vauxhalls] beauties, the musick striking up, the whole company crowd from every part of the gardens toward the orchestra and organ [...]“³⁷⁷ Heinrich Maximilian

³⁷³ Coke, Vauxhall, S. 139.

³⁷⁴ Vgl. Holman, Peter: Art. „John Banister“, in: NGr/2 (2001), Bd. 2, S. 659/660; im Folgenden zitiert als: Holman, Banister NGr. Vgl. McVeigh, Entrepreneur, S. 48 sowie Blanning, Tim: The Triumph of Music. Composers, musicians and their audiences, 1700 to the present, London 2008, S. 132; im Folgenden zitiert als: Blanning, Music.

³⁷⁵ Blanning, Music, S. 90.

³⁷⁶ Vgl. die Ausführungen zu den Konzerten in Vauxhall bei: Coke, Vauxhall, S. 141/142.

³⁷⁷ Toupée, S.: An Evening at Vauxh-Hall. London, May 28., in: The Scots Magazine 1 (1739), S. 324.

Friedrich von Watzdorf empfand es ähnlich: „Musik ist hier die Hauptsache; sie ist vortrefflich [...]“.³⁷⁸ Friedrich Wilhelm von Schütz sah „Musik und Gesang [ebenfalls als] die hauptsächlichsten Vergnügungen in Vauxhall.“³⁷⁹ Auch später noch betrachteten Teile des Publikums die Musik als entscheidenden Aspekt des Angebots, wie Charles Dickens in seinen *Sketches by Boz* zum Ausdruck bringt. Danach promenierte die Besucher zunächst durch die Anlage. Fing dann aber die Musik an, wurden alle Tätigkeiten abrupt unterbrochen:

„[B]ut at this moment the bell rung; the people scampered away, pell-mell, to the spot from whence the sound proceeded; and we, from the mere force of habit, found ourself running among the first, as if for very life. It was for the concert in the orchestra.“³⁸⁰

Im 19. Jahrhundert bestand die Tradition, den Beginn eines Konzerts mit einem Glockenläuten anzukündigen und damit allen Anwesenden die Möglichkeit zu geben, das Musikgebäude rechtzeitig zu erreichen. Glaubt man Dickens, dann war es Brauch, zumindest den Konzertbeginn mitzuerleben und, als ob es um die eigene Existenz gehe, rechtzeitig in den Grove zu eilen.

Die Musikdarbietungen strukturierten insofern den Abend, als die meisten anderen Programmpunkte erst nach Beendigung des Konzerts begannen. John Lockman berichtet in seinem *Sketch*: „After the Music is ended for the Night, 'tis vastly agreeable to wind round the Ranges of Pavillions, and gaze at numberless Parties, [...] supping in their several Bowers.“³⁸¹ Das Servieren des Essens wie auch das Promenieren durch den Grove setzte im Anschluss an die Musik ein, andere Attraktionen wie die Feuerwerke als spektakulärer Abschluss eines Abends folgten erst danach. Die Konzerte kurzfristig durch Zugaben zu verlängern, wenn das Publikum so wünschte, war nicht ungewöhnlich, denn generell war das Management sehr flexibel, wenn es darum ging, auf Zuschauerwünsche zu reagieren.³⁸²

Dass die Musik im Mittelpunkt stand, war vom Management intendiert. Das Orchestra, das seit 1735 an normalen Abenden bespielte Freiluftkonzertgebäude, befand sich geographisch im Zentrum des Gartens, im Grove.³⁸³ Mit dieser Situierung konnte die Musik von verschiedenen Punkten des Gartens aus gehört werden, selbst wenn sich der Besucher weit vom Grove entfernte. Lockman hob dies als Besonderheit hervor: „Nothing can be more entertaining to certain Minds, than to rove solitarily [...] in a Moon-light Night ; and to hear, [...] the distant Music of the Orchestra [...]“.³⁸⁴ Die Anlage des Gothic Orchestra, das ab Winter 1757/1758 die vorhergehende Struktur ersetzte, lieferte zudem perfekte akustische Bedingungen für die Freiluftkonzerte, was neben der zentralen Lage auf die architektonische Gestaltung des Gebäudes zurückzuführen ist. Die Ausbreitung des Klangs war nach mehreren Seiten hin möglich, da vorne nur Säulen den halbrunden Bau trugen und lediglich der hintere Teil, sozusagen die Rückwand, geschlossen war. Außerdem befanden sich die Musiker im ersten Stock, sodass sich die Musik von oben auf das Publikum herabsenkte. Die Raumaufteilung trug ebenfalls zur ausgezeichneten Akustik bei, da die Position der

³⁷⁸ Maurer, Britannien, S. 396.

³⁷⁹ Schütz, Briefe, 44.

³⁸⁰ Dickens, *Sketches*, S. 94.

³⁸¹ Lockman, *Sketch*, S. 24.

³⁸² Vgl. Royal Vauxhall Gardens, in: *The Drama; or, Theatrical Pocket Magazine*, 6/4 (1824), S. 202 sowie London, in: *Daily Post* 6223 (1739), o. S. sowie Bach, *Favourite Songs*, S. xv sowie Coke, *Vauxhall*, S. 141/142.

³⁸³ Vgl. o. A., *Description Vaux-Hall*, S. 7 sowie die „Ground Plans“ von 1742, 1751, 1818 und 1850 bei Coke, *Vauxhall*, S. 417–422.

³⁸⁴ Lockman, *Sketch*, S. 21.

Vokalisten vor den Instrumentalisten vorgesehen war und diese sich durch eine halbkreisförmige Anordnung leicht verständigen konnten.³⁸⁵

„At the upper extremity of this orchestra, a very fine organ is erected, and at the foot of it are the seats and desks for the musicians, placed in a semi-circular form, leaving a vacancy at the front for the vocal performers.“³⁸⁶

Dieses Zitat aus der *Description of Vaux-Hall Gardens* weist neben der Beschreibung der Musikeranordnung auch auf ein für Vauxhall eminent wichtiges Instrument hin, die fest installierte Orgel, die wohl aus akustischen Gründen an der Rückwand angesiedelt war.³⁸⁷

Abb. 1: Thomas Rowlandson, Vauxhall Gardens, ca. 1784³⁸⁸



Um die Konzerte an jedem Abend anbieten zu können (die Konzerte im Grove waren vom Wetter abhängig), sorgte das Management noch für ein Ersatzgebäude. 1748 wurde der Innenkonzertsaal, die Rotunda, eingeweiht, die bis zur Schließung der Gärten 1859 ein zentraler musikalischer und architektonischer Bestandteil des Gartens blieb.³⁸⁹ Auch hier waren die akustischen Bedingungen sehr günstig: „The roof is so contrived that sounds never vibrate under it; and thus the music is heard to the greatest advantage.“³⁹⁰ Lockman wies außerdem darauf hin: „[...] one who might place himself near this Verdure, under the Gothic

³⁸⁵ Vgl. Allen, *Landscape*, S. 18 und Coke, *Vauxhall*, S. 218–220. Zum Aussehen des Orchestra sowie zum Vorgängerbau vgl. die Abbildungen bei: Coke, *Vauxhall*, S. 140, 149, 171 und 218/219.

³⁸⁶ o. A., *Description Vaux-Hall*, S. 8.

³⁸⁷ Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 143–145.

³⁸⁸ Aquarell, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

³⁸⁹ Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 66.

³⁹⁰ o. A., *Description Vaux-Hall*, S. 22.

Portico where the Moon is represented, would be most agreeable surpriz'd, to hear the Music as distinctly as if he was in the Temple.“³⁹¹ Die Musik, die in der von Lockman als „TEMPLE of *Pleasure*“ bezeichneten Rotunda gespielt wurde, konnte gleichfalls noch in einiger Entfernung zum Gebäude gut gehört werden.³⁹²

Der hohe Stellenwert der Musik in den Vauxhall Gardens zeigt sich nicht nur anhand der beiden Konzertbauten, die Konzerte bildeten stets den zentralen Programmpunkt der Abende. Als Werbung gestaltete Anzeigen geben zum Beispiel meist den zeitlichen Beginn der Musik als Rahmen für die weitere Abendgestaltung an, was sich anhand des folgenden Ausschnitts aus dem *Public Advertiser* vom 13. Juni 1781 vor Augen führen lässt. „The EVENING ENTERTAINMENTS [...] will be continued this and every Day as usual. The Doors to be opened at HALF PAST SIX. The Music to begin at EIGHT o’CLOCK, and at ELEVEN.“³⁹³ Andere Attraktionen wurden nicht erwähnt, lediglich die Öffnung der Tore sowie der Beginn der Musik wurden zur zeitlichen Orientierung mitgeteilt. An sechs Abenden in der Woche kam Musik zur Aufführung, die anfangs um 18 Uhr begann und sich bis 22 Uhr fortsetzte: „The concert is opened with instrumental music at six o’clock [...], till the close of the entertainment which is generally about ten o’clock.“³⁹⁴ In späteren Jahren verschoben sich die Konzerte nach hinten, wie aus der bereits erwähnten Anzeige des *Public Advertiser* von 1781 hervorgeht, wonach die erste Darbietung um 20 Uhr und eine zweite um 23 Uhr begann. Mithilfe der Zeitangabe im vom Management veröffentlichten *Vauxhall Observer* kann das Abendprogramm in späteren Jahren genau nachvollzogen werden: Am Freitag, den 30. 5. 1823, fing der erste Teil des Konzerts um 20.00 Uhr an, worauf um 21.00 Uhr ein gewisser Mr. Brown folgte, der Imitationen von berühmten Schauspielern des Londoner Theaterlebens darbot. Eine halbe Stunde später schloss sich bis 22.00 Uhr die zweite Konzerthälfte an, nach der für eine Viertelstunde eine Vorstellung auf dem Slack Rope stattfand. Im Anschluss an ein Ballett, das von 22.30 Uhr bis 23.00 Uhr zu sehen war, folgte bis zum Beginn des abschließenden Feuerwerks ein dritter Konzertteil von einer Stunde Dauer. Die Musikdarbietung wurde um 1823 in drei Akte unterteilt und füllte den Großteil des Abends mit einer Gesamtdauer von zweieinhalb Stunden. Durchgehend beanspruchte die Musik also ein großes und zentrales Zeitfenster.³⁹⁵

III.6.2. Konzertarten

Die Konzerte waren auf unterschiedliche Weise strukturiert, um ein vielfältiges Angebot zu präsentieren. Die erste Abwechslung, die sich aufgrund der jeweiligen Wetterbedingungen bot, bestand in der Unterscheidung zwischen Freiluft- und Saalkonzerten. Die Innenveranstaltungen, die lediglich als Ausweichmöglichkeit bei schlechtem Wetter fungierten, waren keine Neuheit des Musiklebens in London, wo es bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Vielzahl von Lokalitäten für Innenmusikaufführungen gab.

³⁹¹ Lockman, Sketch, S. 12.

³⁹² Lockman, Sketch, S. 12.

³⁹³ Classified Ads, in: *Public Advertiser* 14562 (1781), o. S..

³⁹⁴ o. A., Description Vaux-Hall, S. 8.

³⁹⁵ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 202–205 sowie Classified Ads, in: *Public Advertiser* 14562 (1781), o. S. sowie o. A., Vauxhall Observer sowie Vauxhall Gardens, in: *The Mirror of the stage: or, New dramatic censor* 2/22 (1823), S. 160 sowie Borsay, Peter: *Pleasure Garden and Urban Culture in the Long Eighteenth Century* in: *The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island*, hrsg. von Jonathan Conlin, Philadelphia 2013, S. 49–77, S. 74/75; im Folgenden zitiert als: Borsay, *Pleasure Garden*.

Die ersten Räume für Konzerte wurden in London im späten 17. Jahrhundert errichtet oder besser gesagt dahingehend umgestaltet, wie beispielsweise der Music Room in den York Buildings um das Jahr 1675.³⁹⁶

Anders war es im Falle der eigentlichen musikalischen Hauptform in Vauxhall, den Freiluftkonzerten im Grove, die vor allem in den Anfangsjahren als Besonderheit des städtischen Musiklebens gelten müssen. Dennoch war Musikunterhaltung unter freiem Himmel nichts, das vollkommen neuartig gewesen wäre – musikalische Untermalung im Freien kann sogar als die ursprünglichste Art der Musikausübung angesehen werden.³⁹⁷ Das Moderne der Vauxhall Konzerte resultierte aus der Strukturierung und Organisation. Traditionellerweise erfüllte Musik im Freien die Funktion, entweder die Ausführenden selbst oder eine kleine Gruppe von Zuschauern – teilweise unter deren Mitwirkung – zu unterhalten, ohne dass kommerzielle Gesichtspunkte eine Rolle gespielt hätten. Zudem kann ein derartiges Musizieren im Freien keineswegs als Konzertunternehmen bezeichnet werden. In Anlehnung an Hanns-Werner Heister genügt weder die bloße Trennung von Publikum und Interpreten noch die „öffentliche Darbietung gegen Entgelt als konstituierendes Merkmal des Konzerts“.³⁹⁸ Weitere Charakteristika wie das „funktional eingebundene Konzertieren“ oder die Regelmäßigkeit der Durchführung sind ebenfalls unabdingbar, um eine musikalische Darbietung als Konzert bezeichnen zu können.³⁹⁹ Unter Annahme dieser Voraussetzungen lassen sich die historischen Ursprünge des Konzertwesens für den Beginn des 17. Jahrhunderts feststellen, wobei in der Frühphase die Durchführung von Konzerten sowohl in häuslicher als auch in öffentlicher Form im Inneren dominierte.⁴⁰⁰ Außerdem muss in diesem Zusammenhang, wie Heinrich W. Schwab anmerkt, unterschieden werden zwischen „exklusiven Hofkonzerten“ mit geladenen Gästen und „öffentlichen Musikdarbietungen“ mit einem zahlenden Publikum.⁴⁰¹

Die Organisation von kommerziellen, öffentlichen Freiluftkonzerten mit einem eigens dafür errichteten Gebäude begann erst mit den Londoner Pleasure Gardens, die Schwab als die ersten Konzertgärten bezeichnet. Heister zählt die Musikveranstaltungen in den Pleasure Gardens ebenfalls zu den Frühformen des Konzertwesens, wobei er den Beginn der Musikintegration in den Gartenanlagen bereits in den 1660er-Jahren ansetzt. Diese frühen Darbietungen können jedoch lediglich als Vorformen des Angebots ab den 1730er-Jahren gelten, da bis dahin weder ein festes Freiluftkonzertgebäude noch eine regelmäßige Durchführung bestand. Erst der umfangreiche Ausbau durch Jonathan Tyers the elder im 18. Jahrhundert machte die Freiluftkonzerte in Vauxhall zu einer Novität innerhalb des Londoner

³⁹⁶ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 66 sowie den Abschnitt ‚London’s Concerts up to 1750‘ in: McVeigh, Giardini, S. 9–13. Vgl. die Auflistung und Beschreibung des Londoner Konzertwesens bei: Milligan, Concerto, S. 5–12 sowie McLamore, Concert Rooms, S. 69/70. Vgl. die Ausführungen zu den Konzertlokalitäten bei: Forsyth, Music Buildings, S. 27–43.

³⁹⁷ In seiner Dissertation über Freiluftmusik im Zeitalter des Barock führt C. W. Bolen aus, dass die Unterhaltung mit Musik im Freien eine Tradition „since the time of recorded history“ bildete. „In fact, most types of entertainment before the sixteenth century took place in the open air.“ Bolen, Charles Warren: Open-Air Music of the Baroque: A Study of Selected Examples of Wind Music, Diss. masch. Ann Arbor 1954, S. 24; im Folgenden zitiert als: Bolen, Oper-Air Music.

³⁹⁸ Heister, Konzertwesen MGG, Sp. 693.

³⁹⁹ Heister, Konzertwesen MGG, Sp. 693/694.

⁴⁰⁰ Vgl. Heister, Konzertwesen MGG, Sp. 693/694.

⁴⁰¹ Schwab, Heinrich W.: Von den Konzertgärten. Berichte und Bilder aus der Kulturgeschichte des Konzerts (IV), in: Das Orchester 41/5 (1993), S. 539; im Folgenden zitiert als: Schwab, Konzertgärten.

Musiklebens. Indem Konzerte an mehreren Abenden in der Woche gegen Bezahlung für ein breites Publikum organisiert wurden, dienten diese Freiluftmusikdarbietungen nicht allein der Unterhaltung einer kleinen Gruppe von Menschen, wie dies bei einem städtischen Fest im Freien der Fall gewesen war. Vielmehr wurden sie durchgeführt, um einen großen Besucherkreis zu unterhalten und finanziellen Gewinn zu erzielen. So konnten sich die „open-air“ Konzerte als außergewöhnliches Charakteristikum der Vauxhall Gardens etablieren, das sich zu einer Art Aushängeschild des Unternehmensmodells ‚Pleasure Garden‘ entwickelte.⁴⁰²

Ein weiterer Aspekt, der neben der Kombination von Innen- und Außenveranstaltungen für die Vielfältigkeit der Konzerte in Vauxhall sorgte, war das Angebot unterschiedlicher Konzertformen. Anfangs bestritten reine Instrumentalensembles die Aufführungen, bevor Vokalbeiträge, vornehmlich die Vauxhall Songs, die Programme ergänzten. Charles Burney zufolge fügte Jonathan Tyers the elder „in the summer of 1745, [...], for the first time, vocal to his instrumental performances“ hinzu.⁴⁰³ 1745 ist zugleich das Publikationsjahr der wahrscheinlich ersten Sammlung von Vokalkompositionen für Vauxhall, dem ersten Band der *Lyric Harmony* von Thomas Augustine Arne.⁴⁰⁴ Dennoch erscheint es denkbar, dass bereits vor 1745 Vokalwerke Eingang in die Konzerte gefunden hatten, auch wenn hierfür sichere Belege bisher fehlen. Für das Jahr 1735 findet sich im *London Magazine* ein Gedicht mit dem Titel „The Adieu to the Spring-Gardens at Vaux-Hall“, dass zu „[t]he Tune, Tweed Side“ gesungen werden sollte.⁴⁰⁵ Möglicherweise wurde das Stück in den Gartenkonzerten dargeboten und diente nicht nur dem häuslichen Gebrauch oder dem Werbezweck. Auch stammt das am Beginn dieser Arbeit besprochene Lied „Rural Beauty, or Vauxhall Gardens“ von William Boyce aus dem Jahr 1737.⁴⁰⁶ Zudem ist der Liedgesang für den Konkurrenzgarten Ranelagh laut Christopher Hogwood ab 1742 nachweisbar, da im *Daily Advertiser* am 20. Januar die dortigen Gesangsdarbietungen schriftlich erwähnt wurden.⁴⁰⁷

Spätestens in der Jahrhundertmitte etablierte sich die Vokalmusik als ein wichtiger und viel kommentierter Bestandteil der Gartenkonzerte, sodass sich zahlreiche Komponisten des Londoner Musiklebens über Jahrzehnte hinweg der Produktion von Liedern widmeten, woraus ein umfangreicher Korpus an Vokalmusik entstand.⁴⁰⁸ Gerade der Umstand, dass es sich bei den Vauxhall Songs um aktuelle, speziell für die Gartenanlage konzipierte Werke handelt, deutet auf die zentrale Stellung hin, die die Vokalmusik in den Vauxhall Gardens gegenüber der Instrumentalmusik einnahm. Trotzdem ergänzte sich Vokal- und Instrumentalmusik, was den Gepflogenheiten des Londoner Musiklebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsprach. In vielen anderen Konzerten bildeten aber Opernarien

⁴⁰² Vgl. Schwab, Konzertgärten, S. 540 sowie Heister, Konzertwesen MGG, Sp. 693/694 sowie Coke, Vauxhall, S. 22 und 139–141 sowie Forsyth, Music Buildings, S. 43–48.

⁴⁰³ Burney, History/4, S. 667.

⁴⁰⁴ Vgl. Arne, Thomas Augustine: *Lyric Harmony*. Originally published in London 1745–1746, hrsg. von Christopher Hogwood u. a., in: *Music for London Entertainment 1660–1800 Series F Music of the Pleasure Gardens Bd. 2*, Tunbridge Wells 1985; im Folgenden zitiert als: Arne, *Lyric Harmony*.

⁴⁰⁵ The Adieu to the Spring-Gardens at Vaux-Hall. A Song. The Tune, Tweed Side, in: *London Magazine, or, Gentleman's Monthly Intelligencer* 4 (1735), S. 618.

⁴⁰⁶ Vgl. die Vorstellung des Lieds ab S. 1.

⁴⁰⁷ Vgl. Arne, *Lyric Harmony*, S. vii

⁴⁰⁸ Coke und Borg widmen einen Teil des Kapitels zur Musik in Vauxhall den Vauxhall Songs: Vgl. Coke, Vauxhall, S. 154–162. Vgl. ebenso Versus inopes rerum, in: *The Connoisseur* 72 (1755), S. 427.

das vokale Element, während in Vauxhall englische Lieder die italienischen Opernarien ersetzen.⁴⁰⁹

Obwohl die Konzerte in Vauxhall mit ihrer Struktur in der Tradition der Musikmetropole London im 18. Jahrhundert standen, gingen von ihnen wesentliche Impulse aus: Erstens wurden mit der Kombination von Innen- und Freiluftmusikveranstaltungen zwei Konzertbereiche abgedeckt, zweitens wurde mit den Freiluftkonzerten ein bis dahin fast ungenutzter Sektor der Musiklandschaft erschlossen und drittens wurde mit den Vauxhall Songs englische Vokalmusik speziell für die Gartenanlage komponiert.⁴¹⁰

III.6.3. Programmanlage

Betrachtet man die Programmgestaltung und Werkanordnung der Konzerte, finden sich weitere Analogien zu anderen Londoner Musikveranstaltungen. Dass sich dabei bestimmte Konventionen herauskristallisierten, zeigt die *Description of Vaux-Hall Gardens*, in der ein typischer Konzertablauf um das Jahr 1762 skizziert wird:

„The concert is opened with instrumental music at six o'clock, which having continued about half an hour, the company are entertained with a song : and in this manner several other songs are performed with sonatas or concertos between each, till the close of the entertainment which is generally about ten o'clock.“⁴¹¹

Die Konzerte begannen demzufolge normalerweise mit Instrumentalmusik, bevor erste Lieder erklangen. Ob zu diesem Zeitpunkt bereits eine Pause stattfand, die das Konzert in zwei Akte teilte, geht aus dem Bericht nicht hervor. Dennoch zeigt sich, dass der erste Song den Übergang von der reinen Instrumentaldarbietung der ersten halben Stunde zu einem gemischten Programm mit Vokal- und Instrumentalmusik kenntlich machte. Der zweite Abschnitt beinhaltete neben Sonaten und Konzerten vermehrt Vokalwerke, die mit den Instrumentalstücken alternierten. Eine musikalische Abgrenzung von zwei grundlegenden Konzerthälften ist also in Ansätzen erkennbar.

Dass die Konzerte in Vauxhall in der Anfangszeit einem zweiteiligen Grundplan folgten, ist schon deshalb anzunehmen, weil dies den meisten Londoner Musikveranstaltungen der Zeit entsprechen würde. Obwohl das Konzertleben der Metropole im frühen 18. Jahrhundert, besonders im Vergleich zu dem des 19. oder 20. Jahrhunderts, noch relativ unstrukturiert war, bildete sich ab den 1720er-Jahren allmählich eine Teilung in zwei Hälften heraus, in denen Vokalwerke zwischen Instrumentalkompositionen platziert wurden. Die Anzahl belief sich auf ungefähr sechs Instrumentalstücke plus die alternierenden Vokalwerke, was den für Vauxhall angenommenen 12 bis 18 Instrumental- und Vokalbeiträgen um die Jahrhundertmitte entspricht.⁴¹²

Die exakte Programmmzusammensetzung und -entwicklung bis in die 1790er-Jahre können anhand der sogenannten *Vauxhall Lists* rekonstruiert werden, die Charles Cudworth 1974 eingehend untersucht. Bei den *Vauxhall Lists* handelt es sich um die bisher einzigen bekannten Saisonberichte des Vergnügungsgartens, in denen detaillierte Informationen zu den täglichen Konzertabläufen der Jahre 1790 und 1791 zu finden sind. Den Listen zufolge waren

⁴⁰⁹ Vgl. Milligan, Concerto, S. 7–9.

⁴¹⁰ Vgl. McVeigh, Concert Life, S. 97/98 sowie Milligan, Concerto, S. 11/12.

⁴¹¹ o. A., Description Vaux-Hall, S. 8.

⁴¹² Vgl. McVeigh, Concert Life, S. 94 sowie McLamore, Concert Rooms, S. 194–196 sowie Bach, Favourite Songs, S. xii.

die Konzerte spätestens ab 1790 einem konsequent durchgehaltenen Konzept unterworfen, bei dem sich zwei „Akte“ gegenüberstanden. Der erste Teil beinhaltete mehrere größere Orchesterwerke mit Ouvertüren, Konzerten und Symphonien, zwischen denen Songs standen. Den Abschluss bildete ein vokales Finale in Form eines Glee oder eines vokalen Dialogs. Die zweite Konzerthälfte dominierten die Vokalbeiträge, weshalb nur ein instrumentales Solokonzert die Lieder vom abschließenden Finale trennte. Obwohl die *Vauxhall Lists* lediglich eine Entwicklungsstufe des Programms darstellen, kann vermutet werden, dass sich eine Zweiteilung der Konzerte sowie eine ungefähre Werkanzahl mit 15 Kompositionen schon vor 1790 durchsetzte. Damit fügen sich die Konzerte in Vauxhall in die Gegebenheiten der übrigen Londoner Musikveranstaltungen wie Subskriptions- oder Benefizkonzerte ein.⁴¹³

Ebenfalls Ähnlichkeiten zu anderen Londoner Konzerten im 18. Jahrhundert offenbart die Zusammenstellung der Programme in Vauxhall auf der Mikroebene, auf der zunächst Instrumental- und Vokalmusik kombiniert wurde. Im Instrumentalbereich standen Konzerte und Symphonien Seite an Seite mit Ouvertüren und Trios. Die Solokonzerte nahmen hier den größten Raum ein, jedoch variierte die solistische Besetzung, wobei ebenso Fagottkonzerte geboten wurden wie Oboen- oder Violinkonzerte.⁴¹⁴ Besondere Bedeutung erlangte auf diesem Sektor die Orgel, die für Besucher wie von Watzdorf eine herausstechende Attraktion Vauxhalls bedeutete:

„Hier hörte ich zum erstenmale eine englische Orgel und ein Konzert, das meisterhaft darauf gespielt wurde; hätte ich nicht das Instrument vor mir gesehen, so wäre ich der Meinung geblieben, es sei eine Harmonika, so sanft und rührend ist ihr Ton.“⁴¹⁵

Die Orgel, die bereits kurz nach Eröffnung des ersten Orchestra eingeweiht wurde, war seit 1737 ein fester Bestandteil der Vauxhall Gardens. Daher übernahmen einige anerkannte englische Organisten diesen Posten wie etwa die Brüder James (1715–1753) und John Worgan (1724–1790), die für ihr virtuoseres Orgelspiel bekannt waren. Die Besetzung mit erstklassigen Musikern zeigt den hohen Stellenwert, den die Orgel hier einnahm.⁴¹⁶

Einen festen Platz wie die Instrumentalkonzerte beanspruchten Symphonien und Ouvertüren, die in der ersten Konzerthälfte angesiedelt waren. Zu den Symphonien ist zu bemerken, dass in den *Vauxhall Lists* unterschieden wird zwischen „Full Sym.“ und „Sym.“. Das deutet darauf hin, dass nicht immer alle Sätze einer Symphonie aufgeführt wurden, sondern nur eine Auswahl vorgetragen wurde. Zudem wurden im Gegensatz zu einigen Konzerten, vor allem im Bereich der Orgelmusik, die Symphonien nicht eigens für die Vauxhall Gardens komponiert. Vielmehr griffen die Organisatoren auf solche zurück, die ausländische Komponisten wie Ignaz Joseph Pleyel (1757–1831), Haydn, Händel oder Johann Christian Bach nicht für London geschrieben hatten. Bei den Ouvertüren war die Situation ähnlich: Obwohl fest im Programm verankert, handelte es sich auch hierbei nicht um Neukompositionen.⁴¹⁷

⁴¹³ Vgl. Cudworth, Charles: The Vauxhall 'Lists', in: The Galpin Society Journal 20 (1967) (Nachdruck der 1. Auflage 1974; hiernach zitiert), S. 24/25, 28 und 39/40; im Folgenden zitiert als: Cudworth, Vauxhall Lists. Vgl. McLamore, Concert Rooms, S. 194–196 sowie Milligan, Concerto, S. 6–9.

⁴¹⁴ Vgl. Cudworth, Vauxhall Lists, S. 40–42.

⁴¹⁵ Maurer, Britannien, S. 396.

⁴¹⁶ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 139, 143/144 sowie McGairl, Pamela: Art. „Worgan“ in: NGr/2 (2001), Bd. 27, S. 565/567; im Folgenden zitiert als: McGairl, Worgan NGr. Vgl. Cudworth, Vauxhall Lists, S. 39/40.

⁴¹⁷ Vgl. Cudworth, Vauxhall Lists, S. 24, 28/29 und 40/41 sowie Vauxhall Garden, in: British Magazine and Review; or Universal Miscellany 2 (1783), S. 384.

Neben diesen Instrumentalformen, die in den Grove- oder Rotunda-Konzerten das Orchester übernahm, wurde auch Tanz- und Militärmusik dargeboten. Zu diesem Zweck spielten im Garten umher wandernde Instrumentalensembles, zwischen oder nach den Orchesterkonzerten, wie im *British Magazine and Review* klar wird: „Instead of the Savoyards, there is this year a travelling band of drums, clarinets, horns, and hautboys, which struck up when the concert concluded.“⁴¹⁸ Derartige Musikgruppen spezialisierten sich offenbar auf kürzere Instrumentalkompositionen wie Märsche oder Tanzsätze, denn in einer Anzeige von 1797 ist im *Observer* zu lesen, dass am Montag den 31. Juli „[b]etween the Acts, and after the concert [...] his Royal Highness the Duke of York’s Band, in full uniform, will perform the most favourite Pieces of Martial Music.“⁴¹⁹ Die Darbietungen der wandernden Ensembles dienten aber lediglich als Ergänzung des Hauptmusikangebots.⁴²⁰

Das vielseitige Instrumentalmusikangebot ergänzten, wie bereits angesprochen, spätestens ab 1745 Vokalwerke, die ebenso wie die Instrumentalmusik verschiedene Formen von Solostücken wie Songs, Ballads und Kantaten bis hin zu Dialogen, Catches und Gleees sowie komischen Entertainments, Vaudevilles und Finali umfassten. Während Thomas Augustine Arnes erster Band der *Lyric Harmony* (1745) den Auftakt einer langen Reihe von Veröffentlichungen mit einem Schwerpunkt auf Songs und Ballads bildet, waren bereits von Beginn an auch Dialoge vertreten, für die sein „Colin and Phaebe“ aus diesem Band als erstes Beispiel gilt.⁴²¹ Die ersten Kantaten sind bei Arne für das Jahr 1749 nachweisbar mit „The Power of Beauty, Or the Lovers Resentment“, das er im ersten Band der Sammlung *Vocal Melody* veröffentlichte.⁴²² Einen weiteren Hinweis auf die frühe Integration von Kantaten liefert der erste Teil der *Lyra Britannica* von William Boyce aus dem Jahr 1747 mit „Long with Undistinguish’d Flame“. Robert J. Bruce zufolge, dem Herausgeber der Edition von Boyces Sammlungen, ist es aber nicht erwiesen, dass Boyce die Vokalkompositionen der *Lyra Britannica* von 1747 für die Vauxhall Gardens schrieb.⁴²³ Lediglich eine Anzeige vom 18. Juni 1747 in der Rubrik „NEW MUSICK. This Day is published“ in *The London Daily Post and General Advertiser* stellt die Zugehörigkeit der *Lyra Britannica* zu den Pleasure Gardens her: „*Lyra Britannica, being a Collection of Songs, Duets, and Cantatas, by Mr. Boyce, sung at Vaux-Hall and Ranelagh-Garden*“.⁴²⁴ Ob „Long with Undistinguish’d Flame“ in Vauxhall zur Aufführung kam oder nicht, es kann als sicher gelten, dass in den Anfangsjahren auch Vokalkompositionen wie Kantaten ein Teil der Gartenkonzerte waren.

Über die Jahre hinweg war die Vokalmusik Veränderungen unterworfen, da neben den Liedern, Balladen, Dialogen und Kantaten noch weitere Formen in den Programmen erschienen. Die ersten Catches und Gleees, also mehrstimmige Lieder, scheinen einer Ankündigung im *Westminster Magazine* zufolge in der Saison von 1775 zum ersten Mal im

⁴¹⁸ Vauxhall Garden, in: *British Magazine and Review*; or *Universal Miscellany* 2 (1783), S. 384.

⁴¹⁹ Classified Ads. Vauxhall, in: *The Observer* 295(1797), o. S..

⁴²⁰ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 166/167.

⁴²¹ Vgl. Arne, *Lyric Harmony*, S. v.

⁴²² Vgl. Arne, Thomas Augustine: *Vocal Melody. An entire new collection of English songs and a cantata. Compos’d by Mr. Arne, Sung by Mr. Beard, Mr. Lowe, and Mr. Baker, at Vaux-Hall, Ranelagh, and Marybon-Gardens*, Bd. 1, London 1749, RISM A/I: A 2008; AA 2008; im Folgenden zitiert als: Arne, *Vocal Melody I*

⁴²³ Vgl. Boyce, William: *Lyra Britannica. Originally published in London 1747–1759*, hrsg. von Robert J. Bruce, Tunbridge Wells: Richard Macnutt Ltd., 1985 (Music for London Entertainment 1660–1800 Series F Music of the Pleasure Gardens Volume 3), S. x; im Folgenden zitiert als: Boyce, *Lyra Britannica*.

⁴²⁴ New Musick, in: *The London Daily Post, and General Advertiser* 3946 (1747), o. S..

Vergnügungsgarten angeboten worden zu sein.⁴²⁵ Um am Ende des ersten Akts, sozusagen als Finale, nochmals mehrere Sänger auf die Bühne zu bringen, beendeten die größer besetzten Catches und Glee's meist die erste Konzerthälfte. Doch nicht nur diese Formen dienten als Abschluss einer Konzerthälfte, vielmehr wurden vor allem für den zweiten Teil auch andere groß angelegte Vokalwerke integriert. Am 15. April rundete beispielsweise eine „pastoral ode to Peace“ von James Hook das Konzert ab. Die offenbar solistisch dargebotenen Strophen wechselten sich hierbei ab mit einem „Grand Chorus“, den ein umfangreiches Vokalensemble sang.⁴²⁶ Ebenfalls möglich war die Beendigung eines Abends mit der Aufführung einer einaktigen komischen Operette oder Burletta, die meist als großes Finale angekündigt wurde.⁴²⁷ Am 17. Mai 1791 beschloss in dieser Manier ein „New Grand Finale“ von James Hook den zweiten Akt.⁴²⁸ Sinn und Zweck derartiger Schlussnummern war es, alle Sänger und Instrumentalisten zur Genüge einzubeziehen und einen wirkungsvollen Konzertabschluss zu erreichen.⁴²⁹

Mit dieser Programmanlage standen die Konzerte zwar eindeutig in der Tradition des Londoner Musiklebens ab den 1740er-Jahren, wo generell ein zweiteiliger Aufbau bevorzugt und eine Kombination von Instrumental- und Vokalmusik angeboten wurde. Durch eigene Standards, etwa in Form der Bevorzugung von englischsprachigen Liedern zeitgenössischer Komponisten, grenzte sich Vauxhall jedoch von der Konkurrenz ab.

III.6.4. Ausführende Musiker

Wesentlich für die hohe musikalische Qualität waren die ausführenden Musiker, die Orchesterinstrumentalisten und Sänger.

Die Gruppe, über die am wenigsten bekannt ist, stellen die Instrumentalisten dar. Bereits deren Anzahl lässt sich für Vauxhall, wie es bei Musik des 18. Jahrhunderts generell häufig der Fall ist, nicht präzise ermitteln, da keine Besetzungslisten vorliegen. Es kann lediglich vermutet werden, dass sich das Orchester ab 1737 normalerweise aus acht bis zwölf Instrumentalisten zusammensetzte. Dies würde der sich in dieser Zeit etablierenden Standardbesetzung von Orchestern mit vier Streichern – erste und zweite Violine, Viola und Bass, wiederum bestehend aus Violoncello und/oder Kontrabass – sowie vier Blasinstrumenten – meist zwei Oboen und zwei Hörner – entsprechen. Die meisten in London gedruckten Orchesterkompositionen verwendeten noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine solche Basis, sodass es naheliegt, dass auch in Vauxhall auf eine derartige Instrumentenkombination als Mindestensemble zurückgegriffen wurde. Da sich diese Zahl mit großer Wahrscheinlichkeit bis zur Jahrhundertwende vergrößerte, stieg dann der anfängliche Umfang auf 19 bis 25 Instrumentalisten, was der ungefähren Größe der Orchester

⁴²⁵ Bei einem Catch handelt es sich um einen meist komischen Rundgesang für Männerstimmen, wohingegen bei einem Glee auch Frauenstimmen die unbegleiteten Männerstimmen ergänzen können. Vgl. Johnson, David: Art. „Catch“, in: NGr/2 (2001), Bd. 5, S. 280/281; im Folgenden zitiert als: Johnson, Catch NGr. Vgl. Johnson, David: Art. „Glee“, in: NGr/2 (2001), Bd. 9, S. 942; im Folgenden zitiert als: Johnson, Glee NGr. Vgl. Vauxhall, in: The Westminster Magazine (1775), S. 228.

⁴²⁶ Vgl. Vauxhall Gardens.–April 15, in: The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure 72/503 (1783), S. 320.

⁴²⁷ Vgl. Cudworth, Vauxhall Lists, S. 28.

⁴²⁸ Vgl. Vauxhall Gardens, in: The Morning Post and Daily Advertiser 5634 (1791), o. S..

⁴²⁹ Vgl. Vauxhall, in: The Sun 207 (1793), o. S. sowie Bach, Favourite Songs, S. xii sowie Coke, Vauxhall, S. 166–169.

in den Opernhäusern Covent Garden und Drury Lane gleichkommen würde.⁴³⁰ John Spitzer bemerkt in diesem Zusammenhang, dass die Orchester in den Pleasure Gardens „[i]n size and composition were probably similar to those at the theatres.“⁴³¹

Nähere Anhaltspunkte für die Orchesterstärke in den Vauxhall Gardens liefern zeitgenössische Abbildungen, wie etwa Thomas Rowlandsons Aquarell von 1784, das aufgrund der detaillierten Erfassung des Orchesters die besten Hinweise auf eine mögliche Ensemblevergrößerung bis in die 1780er-Jahre liefert. Obwohl das Gemälde lediglich einen Ausschnitt des Orchesters zeigt – ein Großteil des Ensembles wie beispielsweise die Streichergruppe wird von der Säule des Konzertgebäudes verdeckt –, ist die Hälfte der Musiker mit ca. zehn Mitgliedern zu sehen. Folglich belief sich die Größe des gesamten Ensembles auf ungefähr 20 Instrumentalisten.⁴³²

Verlässlichere Schlussfolgerungen als aus zeitgenössischen Gemälden, bei denen immer die Möglichkeit einer stilisierten, subjektiven Darstellung besteht, können aus der Betrachtung der *Vauxhall Lists* gezogen werden. Die Akten listen alle in den Vauxhall Gardens in den Saisons 1790 und 1791 aufgeführten Instrumental- und Vokalkompositionen auf. Da jedoch im Falle der meisten Instrumentalwerke die exakten Titel fehlen, kann die Mindestgröße des Vauxhall-Orchesters nur anhand der durchschnittlichen Besetzung dieser Musikformen geschätzt werden. Die Komponisten, deren Instrumentalmusik am häufigsten auf dem Programm stand, waren neben Joseph Haydn mit fast 150 Beiträgen, Ignaz Joseph Pleyel mit 67 und Johann Christian Bach mit 60 Aufführungen.⁴³³

Da Bachs Werke einen Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit darstellen, sollen dessen Instrumentalkompositionen als Basis für eine Schätzung der Orchesterstärke in den Vauxhall Gardens dienen.⁴³⁴ Zunächst setzt Bach durchweg ein Streichorchester bestehend aus erster und zweiter Violine, Viola und Bass ein, zu dem in den meisten Fällen zwei Oboen – mitunter durch Flöten ersetzt – sowie zwei Hörner hinzutreten. In einigen Sinfonien

⁴³⁰ Vgl. McLamore, Concert Rooms, S. 179/180 sowie Coke, Vauxhall, S. 141 sowie Stauffer, George B.: The Modern Orchestra: A Creation of the Late Eighteenth Century, in: The Orchestra. Origins and Transformations, hrsg. von Joan Peyser, New York 1986, S. 41–72, S. 46; im Folgenden zitiert als: Stauffer, Orchestra. Vgl. Spitzer, John und Neal Zaslaw: The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815, Oxford und New York 2004 (Nachdruck der 1. Auflage Oxford und New York 2005; hiernach zitiert), S. 279; im Folgenden zitiert als: Spitzer, Orchestra.

⁴³¹ Spitzer, Orchestra, S. 283

⁴³² Vgl. Vauxhall Gardens, Aquarell von Thomas Rowlandson, 1784, Victoria and Albert Royal Museum, London; Abbildung online: Victoria and Albert Museum: Vauxhall Gardens, online: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O17299/vauxhall-gardens-drawing-rowlandson-thomas/>>, Zugriff: 8.6.2013.

⁴³³ Vgl. Cudworth, Vauxhall Lists, S. 28/29.

⁴³⁴ Bei den meisten seiner in den *Vauxhall Lists* aufgeführten Arbeiten handelt es sich um „symphonies“, wobei eine genaue Spezifizierung ausbleibt. Zudem wird eine exakte Identifikation erschwert, da Bach selbst Begriffe wie ‚overture‘ und ‚symphony‘ in Publikationen synonym gebrauchte. Daher können unter dem Namen ‚symphony‘ in den *Vauxhall Lists* verschiedene Werkgruppen gemeint sein: die Sinfonien für ein oder auch für zwei Orchester auf der einen und die Ouvertüren auf der anderen Seite. Eine weitere Kategorie, die in Frage kommt, bilden die konzertanten Sinfonien. Simon McVeigh geht in seiner Monographie über das Londoner Konzertleben im späten 18. Jahrhundert darauf ein, dass in Vauxhall Bachs sinfonische Werke auf den Programmen zu finden waren, wobei besonders die Sinfonien für Doppelorchester, die konzertanten Sinfonien und seine kammermusikalischen Arbeiten beliebt gewesen sein sollen. Trotzdem kann bislang aufgrund der Quellenlage keine genaue Werkidentifikation erfolgen. Vgl. Roe, Stephen: Art. „Bach, Johann [John] Christian“, in: NGr/2 (2001), Bd. 2, S. 419 und 423/424; im Folgenden zitiert als: Roe, Bach NGr. Vgl. Schwarz, Max: Johann Christian Bach (1735–83). Sein Leben und seine Werke, mit besonderer Berücksichtigung seiner Symphonien und Kammermusik, nebst einem Kataloge seiner sämtlichen Kompositionen und zwei noch nicht veröffentlichten Briefen, Leipzig 1901, S. 34; im Folgenden zitiert als: Schwarz, Bach. Vgl. McVeigh, Concert Life, S. 99 sowie Cudworth, Vauxhall Lists, S. 40/41.

ergänzen zwei Fagotte, zwei Klarinetten oder in Ausnahmefällen zwei Trompeten die Bläser. Auch bei den konzertanten Sinfonien werden nicht mehr Instrumente für die Aufführung benötigt, lediglich die Streichergruppe sollte stärker besetzt werden. Daraus ergibt sich eine zwingende Mindeststärke von zehn bis zwölf Instrumentalisten, die bei Einfachbesetzung die sinfonischen Werke Bachs in den Vauxhall Gardens hätten aufführen können. Die einzige Werkgruppe, die von diesem Besetzungsumfang abweicht, sind die drei Sinfonien für Doppelorchester op. 18. Diese verlangen zwei Streichergruppen sowie zwei umfangreiche Bläsersektionen plus Schlagwerk. Nach Simon McVeigh, einem Spezialisten für das Londoner Konzertleben im 18. und 19. Jahrhundert, waren gerade diese Sinfonien für Doppelorchester gern gehörte Kompositionen in den Vauxhall Gardens, sodass sich das Ensemble für deren Darbietung auf mindestens zwanzig Instrumentalisten belaufen hätte müssen.⁴³⁵ Eine kleinere Besetzung hingegen entspräche der Instrumentalbegleitung von Bachs Vauxhall Songs, die vor allem bei den größer besetzten Liedern eine ähnliche Instrumentenanzahl sowie Stimmkombination wie die übrigen sinfonischen Werke mit mindestens zehn bis zwölf Musikern aufweisen.⁴³⁶

Tabelle 1: Besetzung der sinfonischen Werke Bachs⁴³⁷

Bezeichnung⁴³⁸	Besetzung⁴³⁹	Datierung
Sinfonie C-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	ca. 1760
Sinfonie, konzertant G-Dur	2 Vl, Vc – 2 Fl, 2 Hr, Str	ca. 1760
Sinfonie, konzertant D-Dur	2 Fl, 2 Vl, Vc – 2 Hr, Str	ca. 1760
6 Ouvertüren, Nr. 1, Orione D-Dur	2 Ob, Fg, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1763
6 Ouvertüren, Nr. 2, La calamita de' cuori D-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1763
6 Ouvertüren, Nr. 3, Artaserse D-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1763
6 Ouvertüren, Nr. 4, Il tutore e la pupilla C-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1763
6 Ouvertüren, Nr. 5, La cascina G-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1763
6 Ouvertüren, Nr. 6, Alessandro G-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1763
Periodische Ouvertüre, Nr. 1 D-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1763
6 Sinfonien op. 3, Nr. 1 D-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1765
6 Sinfonien op. 3, Nr. 2 C-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1765
6 Sinfonien op. 3, Nr. 3 Es-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1765
6 Sinfonien op. 3, Nr. 4 B-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1765
6 Sinfonien op. 3, Nr. 5 F-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1765
6 Sinfonien op. 3, Nr. 6 G-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1765
Ouvertüre in 8 Teilen D-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1766
6 Sinfonien op. 6 Hummel, Nr. 1 G-Dur / 6 Sinfonien op. 8 Markardt, Nr. 2 G-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1770
6 Sinfonien op. 6 Hummel, Nr. 2 D-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1770
6 Sinfonien op. 6 Hummel, Nr. 3 Es-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1770

⁴³⁵ Vgl. McVeigh, Concert Life, S. 99.

⁴³⁶ Vgl. die Tabelle der Bach'schen Vauxhall Songs ab S. 304.

⁴³⁷ Die Tabelle wurde erstellt unter Auswertung der jeweiligen Informationen zu den sinfonischen Werken bei: Roe, Bach NGr; Warburton, Bach MGG sowie der Bände 26 bis 31 der GA: The Collected Works of Johann Christian Bach, hrsg. von Ernest Warburton. Die Schreibweise richtet sich nach der deutschen Schreibung bei: Warburton, Bach MGG. Spalte 1 liefert die genaue Werkbezeichnung, Spalte 2 gibt die Besetzung an und in Spalte 3 erfolgt die Datierung.

⁴³⁸ Der Schrägstrich gibt an, dass ein Werk zwei unterschiedliche Bezeichnungen hat.

⁴³⁹ Der Gedankenstrich macht die Trennung von zwei separaten Ensembles kenntlich und der Schrägstrich gibt an, dass entweder das eine oder das andere Instrument die Stimme übernehmen kann.

/ 6 Sinfonien op. 8 Markordt, Nr. 1 Es-Dur		
6 Sinfonien op. 6 Hummel, Nr. 4 B-Dur / 6 Sinfonien op. 8 Markordt, Nr. 5 B-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1770
6 Sinfonien op. 6 Hummel, Nr. 5 Es-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1770
6 Sinfonien op. 6 Hummel, Nr. 6 g-Moll	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1770
6 Sinfonien op. 8 Markordt, Nr. 3 D-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1770
6 Sinfonien op. 8 Markordt, Nr. 4 F-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1770
6 Sinfonien op. 8 Markordt, Nr. 6 Es-Dur	2 Fl/Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1770
Sinfonie C-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1770
3 Sinfonien op. 9, Nr. 1 B-Dur	2 Kl, 2 Fg, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1773
3 Sinfonien op. 9, Nr. 2 Es-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1773
3 Sinfonien op. 9, Nr. 3 B-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1773
Konzert / Sinfonie Es-Dur	Ob, 2 Vl – 2 Fl, Kl, Fg, 2 Hr, Str	1773
Sinfonie B-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1773
Sinfonie / Divertimento Es-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1773
Sinfonie, konzertant A-Dur	Vl, Vc – 2 Ob, 2 Hr, Str	1775
Sinfonie, konzertant E-Dur	Fl, 2 Vl, Vc – 2 Ob, 2 Hr, Str	1775
6 Große Ouvertüren op. 18, Nr. 1 Es-Dur / Sinfonie für Doppelorchester	2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 2 Hr, 2 Tr, Pk, 2 Vl, Va, B – 2 Fl, 2 Ob, Fg, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	1779
6 Große Ouvertüren op. 18, Nr. 2, Lucio Silla B-Dur	2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 2 Hr, 2 Tr, Pk, 2 Vl, Va, B	ca. 1782
6 Große Ouvertüren op. 18, Nr. 3, Endimione D-Dur / Sinfonie für Doppelorchester D-Dur	2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 2 Hr, 2 Tr, Pk, 2 Vl, Va, B – 2 Fl, 2 Ob, Fg, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	ca. 1782
6 Große Ouvertüren op. 18, Nr. 4 D-Dur	2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 2 Hr, 2 Tr, Pk, 2 Vl, Va, B	ca. 1782
6 Große Ouvertüren op. 18, Nr. 5 E-Dur / Sinfonie für Doppelorchester E-Dur	2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 2 Hr, 2 Tr, Pk, 2 Vl, Va, B – 2 Fl, 2 ob, Fg, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	ca. 1782
6 Große Ouvertüren op. 18, Nr. 6 D-Dur	2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 2 Hr, 2 Tr, Pk, 2 Vl, Va, B	ca. 1782
Notturmo Es-Dur	2 Ob, 2 Hr/Tr, 2 Vl, 2 Va, Vc – Str	o. J.
Sinfonie D-Dur	2 Fl/Ob, 2 Fg, 2 Vl, Va, B	o. J.
Sinfonie F-Dur	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Va, B	o. J.
Sinfonie F-Dur	2 Ob, 2 Hr/Tr, 2 Vl, Va, B	o. J.
Sinfonie, konzertant C-Dur	2 Vl, Vc – 2 Fl, 2 Ob, 2 Hr, Str	o. J.
Sinfonie, konzertant G-Dur	Ob, Vl, Va, Vc – 2 Fl, 2 Hr, Str	o. J.
Sinfonie, konzertant G-Dur	Fl, 2 Vl, Vc – Fl, 2 Hr, Str	o. J.
Sinfonie, konzertant F-Dur	Ob, Fg/Vc – Ob, 2 Hr, Str	o. J.
Sinfonie, konzertant B-Dur	Vc – 2 Kl, Fg, 2 Hr, Str	o. J.
Sinfonie, konzertant Es-Dur	2 Vl, Vc – 2 Ob, 2 Hr, Str	o. J.
Sinfonie, konzertant C-Dur	Fl, Ob, Vl, Vc – 2 Fl, 2 Kl, 2 Fg, 2 Hr, Str	o. J.
Sinfonie, konzertant B-Dur	Ob, Pf, Vl, Vc – 2 Fl, 2 Hr, Str	o. J.
Sinfonie, konzertant Es-Dur	Fl, Ob, Fg – Ob, 2 Hr, Str	o. J.
Sinfonie, konzertant Es-Dur	Fl, 2 Kl, Fg, 2 Hr – Fl, Str	o. J.

Damit liefern auch die sinfonischen Arbeiten Bachs keine eindeutigen Hinweise darauf, dass das Vauxhall-Orchester in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts umfangreicher gewesen sein müsste. Lediglich acht bis zwölf Instrumentalisten wären bei einfacher Besetzung zur Aufführung dieser Kompositionen erforderlich gewesen.⁴⁴⁰ In Anlehnung an die Entwicklungen im Konzertleben Londons in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

⁴⁴⁰ Vgl. die Bemerkungen über die Besetzung von Bachs sinfonischen Werken bei: Schwarz, Bach, S. 34–36.

erscheint dennoch eine Doppelbesetzung einzelner Instrumente wahrscheinlich, um einen tragfähigeren Klang – vor allem im Hinblick auf die Freiluftkonzerte – zu erreichen. Wie Laura Alyson McLamore mithilfe eines Vergleichs der Orchesterstärken in London zwischen 1759 und 1791 herausarbeitet, wurden beispielsweise die Violinen im Normalfall mindestens doppelt besetzt und bei den Blasinstrumenten folgte man gleichfalls diesem Vorbild. Im Regelfall bestritt ein Ensemble von 26 Instrumentalisten die ausgewählten 22 Konzerte, wobei McLamore höfische, private sowie öffentliche Veranstaltungen in ihre Untersuchung einbezieht.⁴⁴¹ Es lässt sich für Vauxhall vermuten, dass die Orchesterstärke nach der Jahrhundertmitte schon allein deshalb erhöht wurde, um mit dem Angebot in anderen Lokalisationen der Stadt Schritt zu halten. Außerdem wurden die Werke wahrscheinlich nicht immer mit der Mindestbesetzung aufgeführt, sondern es wurde auf die gerade zur Verfügung stehenden Musiker zurückgegriffen.

Dagegen ist eindeutig nachzuvollziehen, aus welchen Instrumentengruppen sich der Klangkörper seit der Anfangszeit zusammensetzte. Wichtige Anhaltspunkte dafür geben die zeitgenössischen Musikdrucke für die Vauxhall Gardens, besonders die der Vauxhall Songs, in denen durchweg eine Streicher- und eine Bassgruppe zum Einsatz kommt.⁴⁴² Bereits Thomas Augustine Arne verwendete für die Lieder in *Lyric Harmony* in jeder Komposition Violinen und Bass, während verschiedene Bläser oder ein Tasteninstrument das Klangbild komplettierten.⁴⁴³ Die Komponisten favorisierten dabei unterschiedliche Besetzungen. So bevorzugte John Worgan in seinen frühen Sammlungen oft Flöten, wohingegen er später vermehrt Fagotte, Oboen und Hörner hinzunahm.⁴⁴⁴

Gerade die Verwendung der Klarinette erweist sich als eine interessante Facette des Vauxhall-Orchesters, und damit der Vauxhall Songs. In London kam sie zum ersten Mal 1726 in einem Konzert nachweisbar zum Einsatz. Es dauerte aber noch Jahrzehnte bis sie sich durchsetzen konnte. „The 1760s in England saw a firm foundation laid for the clarinet – a foundation that launched technical developments and musical exploration. The clarinet offered composers new tone colour and a large compass, and many used it.“⁴⁴⁵ Selbst im Mannheimer Orchester, das als einer der führenden Klangkörper der Zeit gilt, wurde die Klarinette erstmals 1758 aufgenommen und erst 1767 offiziell eingeführt. Bei der Erprobung der Klarinette in England spielten mit Thomas Augustine Arne und John Worgan zwei für Vauxhall besonders relevante Komponisten eine wichtige Rolle, wobei Arne als der erste Tonsetzer in London überhaupt gilt, der 1760 in *Thomas and Sally, or the Sailor's Return* die Klarinette in einem Bühnenwerk gebrauchte.⁴⁴⁶ Beide Musiker integrierten das Instrument bereits am Anfang der 1760er-Jahre in ihre Vauxhall Songs: Arne in der Kantate „Love and Resentment“ in *Summer Amusement* um 1765, während es in Worgans Liedern spätestens ab

⁴⁴¹ Vgl. McLamore, *Concert Rooms*, S. 181.

⁴⁴² Vgl. die Tabellen der untersuchten Vauxhall Songs in den Komponistenkapiteln.

⁴⁴³ Vgl. die Tabelle der Vauxhall Songs von T. A. Arne ab S. 206.

⁴⁴⁴ Vgl. zur Geschichte der Klarinette: Dullat, Günter: *Klarinetten. Grundzüge ihrer Entwicklung*, Frankfurt am Main 2001 (Das Musikinstrument 79); im Folgenden zitiert als: Dullat, *Klarinetten*.

⁴⁴⁵ Rice, Albert R.: *The clarinet in England during the 1760s*, in: *Early Music* 33 (2005), S. 61; im Folgenden zitiert als: Rice, *Clarinet*.

⁴⁴⁶ Vgl. Rice, *Clarinet*, S. 55–63 sowie Dullat, *Klarinetten*, S. 13 und 17 sowie Pelker, Bärbel: *Ein „Paradies der Tonkünstler“? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor*, in: *Mannheim - Ein Paradies der Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999*, hrsg. von Ludwig Finscher u. a., Frankfurt am Main u. a. 2002 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 8), S. 16; im Folgenden zitiert als: Pelker, *Mannheimer Hofkapelle*.

1760 Verwendung fand. Im Lied „Oh Stay, Brightest Liberty“ aus dem neunten Band der *Collection of the new Songs Sung at Vaux Hall* setzte Worgan neben Hörnern auch Klarinetten ein. Diesem Vorbild folgten weitere Komponisten von Vauxhall Songs wie etwa Johann Christian Bach, der die Klarinette in seiner ersten Sammlung von 1766 verwendete. Es bleibt also festzuhalten, dass sich die Klarinette schon zu einem frühen Zeitpunkt ihrer Geschichte in den Pleasure Gardens etablierte.

Tabelle 2: Integration der Klarinette in Vauxhall Songs von 1760 bis 1775⁴⁴⁷

Komponist	Sammlung	Jahr	Vauxhall Song
Worgan	Collection of the new Songs ⁴⁴⁸	1760	Oh Stay, Brightest Liberty
Worgan	Collection of the new Songs ⁴⁴⁹	1761	[ohne Titel] (Erste Seite fehlt im Druck)
Arne	Summer Amusement ⁴⁵⁰	ca. 1765	Love and Resentment
Bach	Collection of Favourite Songs ⁴⁵¹	1766	By My Sighs You May Discover
Bach	Collection of Favourite Songs ⁴⁵²	1766	Cruel Strephon Will You Leave me
Worgan	Collection of the Favourite Songs ⁴⁵³	1771	With Sweet Words and Looks so Tender
Giordani	The Favorite Cantatas and Songs ⁴⁵⁴	[1773]	Behold the Heav'ns
Hook	A Collection of Songs ⁴⁵⁵	1773	Strephon Woo Me
Arne	Vocal Grove ⁴⁵⁶	1774	The Caution (In Lyric Harmony II ohne Notierung der Klarinetten)
Arne	Vocal Grove	1774	Nancy's Bower
Arne	Vocal Grove	1774	Diana

⁴⁴⁷ Die Liste wurde unter Einbezug der untersuchten Sammlungen von Arne, Bach, Giordani und Worgan erstellt. Da aber nicht alle Vauxhall Songs der Frühphase einer eingehenden Musikanalyse unterzogen wurden und zahlreiche Veröffentlichungen zudem nur in reduziertem Format vorliegen, wäre es durchaus möglich, dass sich in anderen Sammlungen der 1760er- und 1770er-Jahre noch weitere Lieder mit Klarinette finden. Spalte 1 verzeichnet den Nachnamen des Komponisten, Spalte 2 gibt die Sammlung, in der das jeweilige Werk enthalten ist, an, in Spalte 3 findet sich das Publikationsjahr der Sammlung und Spalte 4 liefert den Kompositionstitel.

⁴⁴⁸ Vgl. Worgan, John: *A Collection of the new Songs Sung at Vaux Hall by Mrs. Vincent & Mr. Lowe Set to Music by Mr. Worgan Book the IX.*, London 1760, RISM A/I: W 1890; im Folgenden zitiert als Worgan, Collection 1760.

⁴⁴⁹ Vgl. Worgan, John: *A Collection of the new Songs Sung at Vaux Hall by Mrs. Vincent & Mr. Lowe Set to Music by Mr. Worgan Book the X.*, London 1761, RISM A/I: W 1891; im Folgenden zitiert als Worgan, Collection 1761.

⁴⁵⁰ Vgl. Arne, Thomas Augustine: *Summer Amusement. Collection of Lyric Poems, with the Favourite Airs set to them, as perform'd at Vaux-Hall, with the New Cantata call'd Love & Resentment*, London [ca. 1765], RISM A/I: A 2004; AA 2004; im Folgenden zitiert als: Arne, Summer Amusement.

⁴⁵¹ Vgl. Bach, Favourite Songs.

⁴⁵² Vgl. Bach, Favourite Songs.

⁴⁵³ Vgl. Worgan, John: *A Collection of the Favourite Songs Sung This Summer in Vaux Hall Gardens By Mrs. Weichsell, Miss Johnson, & Mr. Vernon. Set by Mr. Worgan. Book the 13th*, London 1771, RISM A/I: W 1894; im Folgenden zitiert als Worgan, Collection 1771.

⁴⁵⁴ Vgl. Giordani, Tommaso: *The Favorite Cantatas and Songs Sung at Vaux Hall by Mrs. Weichsell Composed by Sigr. Giordani*, London [1773], RISM A/I: G 2150; GG 2150; im Folgenden zitiert als: Giordani, Favorite Cantatas.

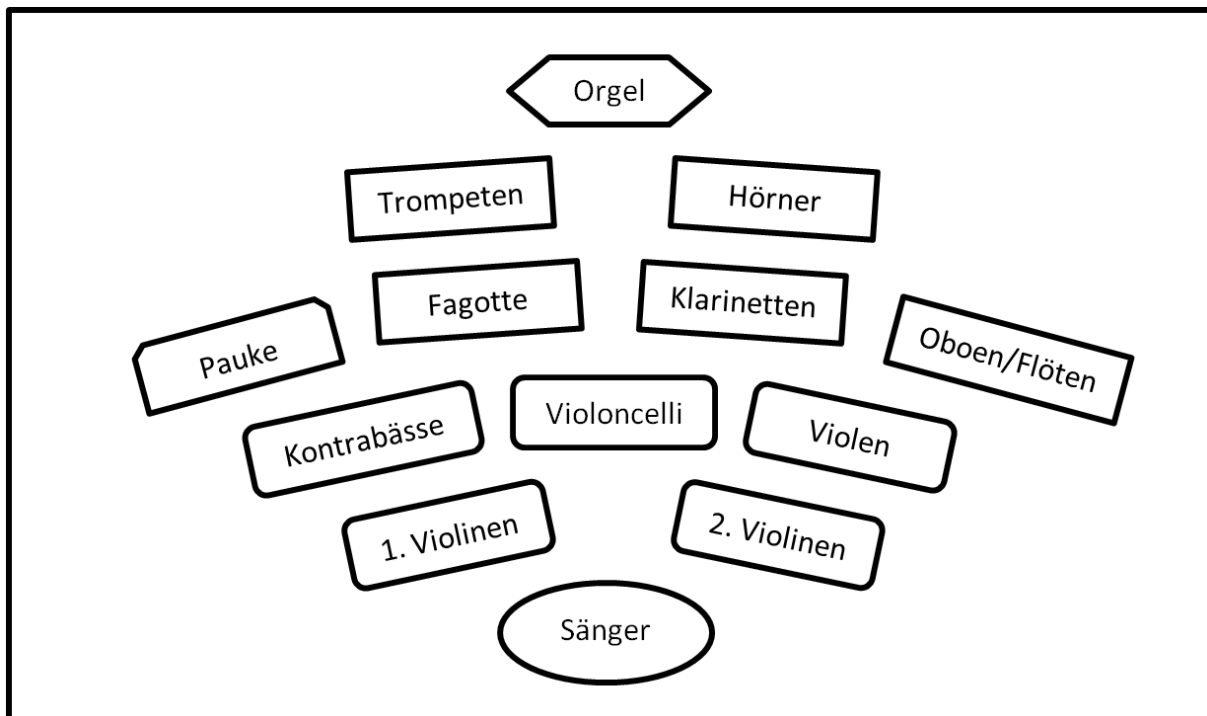
⁴⁵⁵ Vgl. Hook, James: *A Collection of Songs Sung by Mr. Vernon, Mrs. Weichsell, and Miss Wewitzer at Vaux Hall Gardens. to which is added the Favourite Cantata of Amphitriton Composed by James Hook*, London 1773, RISM A/I: H 6535; HH6535; im Folgenden zitiert als: Hook, Collection 1773.

⁴⁵⁶ Vgl. Arne, Thomas Augustine: *The Vocal Grove being A Collection of Favorite Songs Sung by Mr. Vernon, Mrs. Hudson, Mrs. Weichsell, & Miss Jameson: At Vaux-Hall Gardens*, London 1774, RISM A/I: A 2006; AA 2006; im Folgenden zitiert als: Arne, Vocal Grove.

Offensichtlich experimentierten die Komponisten von Vauxhall Songs gerne mit bis dahin weitestgehend unerprobten Klangfarben. Sie übernahmen nicht nur traditionelle Techniken, sondern bemühten sich in kompositorischer Hinsicht darum, neue Wege zu beschreiten.⁴⁵⁷

Das Vauxhall-Orchester umfasste demnach sowohl Holzblasinstrumente wie Flöten, Klarinetten, Oboen und Fagotte als auch Blechbläser wie Hörner oder Trompeten. Die Vielzahl der Instrumente ist auch anhand des bereits angeführten Aquarells von Thomas Rowlandson ersichtlich, in dem sowohl die Trompeten in der hinteren Ensemblereihe als auch ein Fagottist in der Mitte sowie vorne ein Klarinettist und ein Hornist erkennbar sind. Interessanterweise ergänzte eine weitere Instrumentengruppe die Streicher und Bläser, das Schlagwerk mit Pauken und Trommeln, weshalb sich das Vauxhall-Orchester als ein flexibel einsetzbarer Klangkörper präsentierte.⁴⁵⁸

Abb. 2: Skizze der möglichen Sitzordnung des Orchesters in den Vauxhall Gardens



Mit dieser Besetzung konnte ein farbenreicher und vielseitiger Orchesterklang erzielt werden, der einen hohen Aufführungsstandard ermöglichte. Neben der erwähnten Verpflichtung von renommierten Organisten wie John und James Worgan oder Hook wurden auch für die anderen Instrumente einige der besten Musiker Londons engagiert. Immer wieder ist in den zeitgenössischen Berichten wie etwa bei John Fielding zu lesen, dass „a Band of the best instrumental and vocal Performers“ in den Gärten zu hören sei.⁴⁵⁹ Diese relativ vagen und subjektiven Einschätzungen allein beweisen aber noch keine hohe Qualität der

⁴⁵⁷ Vgl. Rice, Clarinet, S. 55/57 sowie 61.

⁴⁵⁸ Vgl. Vauxhall Gardens, Aquarell von Thomas Rowlandson, 1784, Victoria and Albert Royal Museum, London; Abbildung online: Victoria and Albert Museum: Vauxhall Gardens, online: <http://collections.vam.ac.uk/item/O17299/vauxhall-gardens-drawing-rowlandson-thomas/>, Zugriff: 8.6.2013 sowie Coke, Vauxhall, S. 141.

⁴⁵⁹ Fielding, Description, S. 32.

Instrumentalisten. Eine Überprüfung anhand von exemplarisch herausgegriffenen Musikern, die nachweislich über einen längeren Zeitraum hinweg in den Vauxhall Gardens auftraten, kann zu einer besseren Einschätzung des Darbietungsniveaus beitragen.

Einige Namen von langjährig dort tätigen Instrumentalisten finden sich in den Erinnerungen des Organisten und Komponisten Richard John Samuel Stevens (1757–1837), der über das Vauxhall-Orchester Folgendes berichtete:

„[...] the Orchestra, which at the time was made up of some of the most eminent musicians in London. Worgan was at the organ; Cervetto at the Violoncello; Fischer at the Oboe, Pinto at the Violin; and Neilson (a German) always used to beat the Kettle drum (strange to tell) with a Bag Wig, and sword by his side.“⁴⁶⁰

Zunächst ist festzuhalten, dass sich Stevens auf unterschiedliche Perioden in der Geschichte Vauxhalls bezieht. John Worgan (oder möglicherweise sein Bruder James) repräsentieren eine frühe Phase, da sie zwischen den 1740er- und 1770er-Jahren in Vauxhall tätig waren.⁴⁶¹ Dieser Zeitraum stimmt mit dem Aufenthalt des italienischen Cellisten Giacobbe Basevi Cervetto (ca. 1680–1783) in London überein, der ab ca. 1738 bis zu seinem Tod 1783 in London lebte. Da Cervetto zu den ersten Italienern zählt, die das Violoncello als Soloinstrument dem englischen Publikum näher brachten, kann er als eine prägende Figur des Londoner Musiklebens gelten.⁴⁶² Stevens erwähnte weiterhin den Deutschen Johann Christian Fischer (1733–1800), der sich 1768 in London niederließ, der also einer späteren Periode zuzurechnen ist als die beiden Worgans. Schnell etablierte sich Fischer als gefragter Oboist und knüpfte sowohl professionelle als auch private Kontakte zu mindestens einem Komponisten, der in diesem Zeitraum mit Vauxhall in Verbindung stand, Johann Christian Bach.⁴⁶³ Thomas Pinto (1727–1782/83), der nächste angeführte Instrumentalist, arbeitete wiederum in einem früheren Zeitabschnitt in London, in dem er zu den bekanntesten Geigern der Stadt gehörte. In zweiter Ehe mit Charlotte Brent (1734–1802) verheiratet, die eine gern gesehene Gesangssolistin in den Vauxhall Gardens war, hatte er eine weitere Bindung mit dem Vergnügungsgarten.⁴⁶⁴ Mit „Neilson (a German)“ schließlich spielt Stevens auf den Paukisten Jacob Neilson an, der einer Meldung in der *General Evening Post* zufolge 1785 in London verstarb, nachdem er 45 Jahre lang Mitglied des Vauxhall-Orchesters gewesen war.⁴⁶⁵ Neilsons Aktivität überspannte einen langen Zeitraum von der Anfangszeit in den 1740er-Jahren bis in die 1780er-Jahre, sodass er, auch wenn er kein prominenter Musiker war, im Orchester für personelle Kontinuität sorgte.

⁴⁶⁰ Argent, Mark (Hrsg.): *Recollections of R. J. S. Stevens: an organist in Georgian London*, Carbondale 1992, S. 4; im Folgenden zitiert als: Argent, Stevens.

⁴⁶¹ Vgl. McGairl, Worgan NGr, S. 566.

⁴⁶² Vgl. Đurićspeare, Marija: Art. „Cervetto, Giacobbe Basevi“, in: NGr/2 (2001), Bd. 5, S. 388; im Folgenden zitiert als: Đurićspeare, Cervetto NGr. Theoretisch könnte Stevens auch Cervettos Sohn James (1748–1837) meinen. James Cervetto war ebenfalls als technisch versierter Cellist im Londoner Konzertleben aktiv, wobei auch seine Mitwirkung an den Vauxhall Konzerten möglich erscheint, bisher aber noch nicht nachgewiesen ist. Vgl. Sadler, Graham und Marija Đurić Speare: Art. „Cervetto, James“, in: NGr/2 (2001), Bd. 5, S. 389; im Folgenden zitiert als: Sadler, Cervetto NGr.

⁴⁶³ Vgl. Nelson, Claire M.: Art. Fischer, Johann Christian, in: MGG/2/P (2001), Bd. 6, Sp. 1256; im Folgenden zitiert als: Nelson, Fischer MGG.

⁴⁶⁴ Vgl. Temperley, Nicholas: Art. „Pinto, Thomas“, in: NGr/2 (2001), Bd. 19, S. 762; im Folgenden zitiert als: Temperley, Pinto NGr.

⁴⁶⁵ Vgl. Classified Ads, in: *The General Evening Post* 8025 (1785), o. S.. Zu Neilsons Verbindung mit Vauxhall vgl. *Notices and Anecdotes of Literati, Collectors, & C. from a MS. by the late Mendes de Costa, and collected between 1747 and 1788*, in: *The Gentleman's Magazine: and Historical Chronicle* (1812), S. 513/514.

Wie die Karrieren dieser fünf Musiker andeuten, waren die verschiedenen Stimmgruppen mit renommierten Instrumentalisten besetzt.⁴⁶⁶ Diese Stellung zeigt sich auch an der Tatsache, dass gleich vier der fünf erwähnten Instrumentalisten, Cervetto, Worgan, Pinto und Neilson, im *London Universal Directory* von 1763 in die 96 Namen umfassende Liste der „Masters and Professors of Music“ aufgenommen wurden. Zwar ist zu vermuten, dass das Vauxhall-Orchester nicht nur aus führenden Vertretern des Londoner Musiklebens bestand – es ist anzunehmen, dass Dilettanten ebenso mitwirkten –, doch wenigstens ein Teil von ihnen spielte in der Wintersaison auch in den städtischen Orchestern der Theater und Konzertsäle.⁴⁶⁷

Ausführlichere Informationen als zu Orchester und Instrumentalisten finden sich zu den Sängerinnen und Sängern, von denen einige in Vauxhall über viele Jahre hinweg als regelrechte Publikumsmagnete fungierten. Die Vokalsolisten bildeten innerhalb des Musikunternehmens eine essentielle Komponente, denn besonders bei der Vermarktung von Musik kam ihnen generell im 18. Jahrhundert eine zentrale Aufgabe zu: Ihre Wirkung auf das Publikum, sei es in Form einer urbanen Öffentlichkeit oder eines höfischen Zuschauerkreises, war vielfach ausschlaggebend für Erfolg oder Misserfolg eines Werks – mitunter sogar mehr als der Bekanntheitsgrad des Komponisten. Sogar in reinen Textausgaben von Vauxhall Songs wurden die Sänger daher erwähnt, um von ihrer Popularität zu profitieren.⁴⁶⁸

Die Solisten bildeten eine heterogene Gruppe, in der sich Musiker ganz unterschiedlicher Herkunft und Ausbildung finden. Obwohl Vertreter der verschiedenen Stimmfächer von tiefen Bässen, über Altistinnen und Knaben bis hin zu Tenören und Sopranen verpflichtet wurden, stellten Tenöre und Soprane unumstritten den größten Teil, was anhand der Besetzung der Vauxhall Songs nachvollziehbar ist.⁴⁶⁹ Weiterhin ist anzunehmen, dass zwei Arten von Vokalistinnen in den Konzerten auftraten, auf der einen Seite erfolgreiche, in London etablierte, auf der anderen Seite unerfahrene, wenig bekannte Sänger.

Für die zweite Gruppe, die Nachwuchstalente, waren Auftritte in Vauxhall sicherlich äußerst attraktiv: Einerseits konnten sie erste Erfahrungen im Londoner Konzertleben sammeln. Andererseits konnten sie sich einem breiten Zuschauerkreis, den man sich aufgrund der Anlage der Gartenkonzerte als nicht allzu kritisch vorstellen kann, präsentieren. Im besten Fall öffnete der Erfolg in den Gartenkonzerten die Türen zu anderen Konzertstätten. Ein Beispiel für eine Sängerin, deren Beginn der Gesangskarriere eng mit den Vauxhall Gardens in Verbindung stand und deren dortige Auftritte ihren Ruf in London beförderten, ist Isabella Vincent (1735–1802). Noch unter ihrem Mädchennamen Burchell trat sie dort bereits mit 16 Jahren auf und dies anscheinend mit einigem Erfolg, da beispielsweise der Komponist John

⁴⁶⁶ Neilson bildet hierbei eine Ausnahme, da bisher nichts Weiteres über ihn ermittelt werden konnte.

⁴⁶⁷ Vgl. o.A.: *An Eighteenth-Century Directory of London Musicians*, in: *The Galpin Society Journal* 2 (1949) (Nachdruck der 1. Auflage 1976; hiernach zitiert), S. 27–31; im Folgenden zitiert als: o. A., *Directory of Musicians*. Vgl. Coke, Vauxhall, S. 144/145.

⁴⁶⁸ Vgl. Potter, John: *Vocal performance in the 'long eighteenth century'*, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hrsg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge 2012, S. 507; im Folgenden zitiert als: *Vocal Performance*. Vgl. exemplarisch die Nennung der Sänger vor den Gedichten in: o. A.: *A Collection of all the New Songs, &c. Sung This Season at Vauxhall, Ranelagh, Marybone Gardens, The Theatres, Sadlers Wells, And by the Choice Spirits*, London 1758; im Folgenden zitiert als: o. A., *Collection New Songs 1758*. Vgl. o. A.: *The Vauxhall Songs for the Year 1795. Sung by Mrs. Mountain, Miss Milne, Mrs. Franklin, Mr. Dignum, Mr. Taylor, and Master Welsh*, London [1795]; im Folgenden zitiert als: o. A., *Vauxhall Songs 1795*.

⁴⁶⁹ Vgl. exemplarisch die Liste der Titel mit den Sängernamen von James Hooks *Vauxhall Song Sammlungen* im Verzeichnis der Notenquellen ab S. 511.

Worgan ihren Namen ab 1752 in mehrere Vauxhall Song-Publikationen aufnahm. 1760 feierte sie ihr Theaterdebüt in der Rolle der Polly in *The Beggar's Opera*, woran sich weitere wichtige Partien des englischen Opernrepertoires wie die Titelrolle in Arnes *Rosamond* an den führenden Londoner Häusern anschlossen.⁴⁷⁰

Nicht jeder Vokalist, der in Vauxhall verpflichtet wurde, verfügte aber über das Potential für eine Solistenkarriere an den Londoner Theatern. Die städtischen Bühnen bildeten ja eine bedeutende Plattform für die Aufführung von englischem Musiktheater und italienischer Oper mit internationalem Renommee, wobei europaweit gefeierte Gesangsstars wie die Kastraten Nicolini (1673–1732) und Farinelli (1705–1782) den vokalen Standard sowie die Gagen bestimmten. Aus Sicht des Managements von Vauxhall diente die Verpflichtung von jungen Sängerinnen und Sängern also nicht allein der Nachwuchsförderung; für ihre Verpflichtung sprachen auch finanzielle Aspekte. Über die Bezahlung der Sängerinnen und Sänger in London im 18. Jahrhundert informieren für die italienische Oper Personallisten und Gehaltsaufstellungen. Judith Milhous und Robert D. Hume konnten hierbei nachweisen, dass zwischen 1720 und 1790 eine relative Stabilität der Gagen für namhafte Solisten am King's Theatre und im Pantheon herrschte. Dabei zeigten die Gehälter die beachtliche Spannweite von £100 bis £1.575 pro Saison.⁴⁷¹ Bei einer durchschnittlichen Saison an der italienischen Oper mit 50 Aufführungen, lag das Durchschnittsgehalt bei einer Beteiligung an jeder Vorstellung also zwischen £2 und £31,5 pro Abend. Im Gegensatz zur italienischen Oper lassen sich die Gehaltsstrukturen für Vauxhall weder so umfassend noch so detailliert untersuchen. Hinweise auf die Bezahlung der Solisten in den Vergnügungsgärten liefern erst Aufstellungen für das 19. Jahrhundert. Coke und Borg stellen jedoch die Vermutung auf, dass das Gehalt des Komponisten Arne und seiner Frau Cecilia, ab 1745 als Sopran in den Vauxhall Gardens tätig, ähnlich hoch anzusetzen sei wie deren Bezahlung am Drury Lane Theatre mit jeweils £3 pro Woche. Genauer lässt sich die Gagenstruktur erst ab 1822 anhand der Kostenaufstellung des Managers George Stevens rekonstruieren. Acht Sänger und ihre Bezahlung werden für die Saison 1822 verzeichnet, wobei auch hier eine große Spanne festzustellen ist. Mrs. Bland erhielt 11 guineas also £11,5 pro Woche, wohingegen Miss Snadden für den gleichen Zeitraum lediglich £6 zustanden. Einen noch höheren Betrag verdiente Charles Taylor, der mit £140 für die gesamte Saison mit 40 Öffnungstagen – in der eher unwahrscheinlichen Annahme, dass er an jedem Abend aufgetreten ist – £3,5 pro Abend erhielt.⁴⁷² Im Vergleich zur italienischen Oper ist festzuhalten, dass sowohl Taylors als auch Blands Gehalt am unteren Rand der dort üblichen Gehaltsspanne anzusiedeln ist. Anscheinend achtete das Management in Vauxhall bei der Verpflichtung der Solisten auf wirtschaftliche Aspekte.

⁴⁷⁰ Vgl. hierzu die Liste der Vauxhall Sammlungen von John Worgan im Verzeichnis der Notenquellen ab S. 511 sowie Kutsch, K. J. und Leo Riemens (Hrsg.): Großes Sängerlexikon, Elektronische Ausgabe Berlin 2004 (Digitale Bibliothek 33), S. 28076; im Folgenden zitiert als: Kutsch, Sängerlexikon.

⁴⁷¹ Vgl. Temperley, London NGr, S. 114 und 116 sowie Milhous, Opera Salaries, S. 79 und 82. Erst ab den 1790er-Jahren mit der einsetzenden Inflation, dem Fallen des Reallohns um 19 Prozent sowie den daraus resultierenden steigenden Ticketpreisen, wurden auch die Gagen der Sänger angehoben. Aufgrund dieser wirtschaftlichen Entwicklungen werden die Gagensteigerungen um die Jahrhundertwende für einen Vergleich mit Vauxhall ausgeklammert. Das Gehaltsniveau aus dem Zeitraum von 1720 bis 1790 dient als Vergleichswert für Vauxhall.

⁴⁷² 1 guinea = 21 Shillings; £1 = 20 Shillings; 1 Shilling = 12 Pence. Vgl. hierzu McLamore, Concert Rooms, S. 170 sowie o. A.: Art. „Shilling“, in: The New Encyclopædia Britannica. Micropædia. Ready Reference (2010), Bd. 10, S. 739. Vgl. Milhous, Opera Salaries, S. 29 sowie Coke, Vauxhall, S. 155 und 299.

Aus Gründen der Publikamswirksamkeit mussten aber einige bekannte Sänger des Londoner Musiklebens engagiert werden. Mit diesen lockte die Unternehmensleitung ein an Vokalmusik interessiertes Publikum an und garantierte einen hohen vokalen Standard, der oft durch eine langjährige Bindung der Musiker gehalten werden sollte. Ein Beispiel hierfür ist Henry Theodore Reinhold (†1751). Der aus Deutschland stammende Bass hatte sich vor allem durch seine Auftritte in Händels Opern und Oratorien ab den 1730er-Jahren einen Namen gemacht, sodass Tyers durch sein Engagement darauf hoffen konnte, zahlreiche Menschen nach Vauxhall zu ziehen.⁴⁷³ Wie bei Reinhold handelte es sich bei den meisten erfahrenen Sängern um solche, die durch Auftritte in den Londoner Theatern Bekanntheit erlangt hatten. Ein Beispiel für einen gefragten Tenor, dessen Ruf größtenteils auf der Darbietung von englischen Balladen und Liedern basierte, war Thomas Lowe (†1783). Lowe gab wahrscheinlich 1740 sein Londoner Debüt am Drury Lane Theatre in *The Devil to Pay* von Charles Coffey (†1745). Später wirkte er an einigen bedeutenden Uraufführungen mit, beispielsweise in Arnes *As You Like It* und in Händels Oratorien *Samson* und *Josuah*. Als ein Spezialist für englischsprachige Vokalmusik war er geradezu prädestiniert für die Darbietung von Vauxhall Songs. Seine Auftritte in Vauxhall ab 1745 fallen dabei in die gleiche Zeit, in der seine Karriere an den Londoner Theatern begann und mögen diese befördert haben.⁴⁷⁴ Ähnlich wie im Falle von Lowe waren die Tenöre Joseph Vernon (ca. 1738–1782) und Charles Incledon (1763–1826) durch ihre Auftritte in englischen Theaterproduktionen bekannt geworden, bevor sie – Vernon ab spätestens 1763, Incledon ab 1786 – in den Vauxhall Gardens zu hören waren.⁴⁷⁵ Mit diesen in London renommierten Sängern wurde dem Publikum einerseits eine hohe vokale Qualität suggeriert, andererseits erfolgte mithilfe von erfahrenen Interpreten englischsprachiger Vokalmusik eine Spezialisierung auf dieses Repertoire.

Diese Ausrichtung lässt sich anhand der Biographien einzelner Solistinnen gleichfalls belegen. Ein Beispiel ist die bereits erwähnte Charlotte Brent (ca. 1735–1802), die ihre Gesangsausbildung bei Arne erhielt und ihr Debüt 1755 in dessen Oper *Eliza* in Dublin gab. Zurück in London interpretierte sie hauptsächlich englischsprachige Rollen und feierte besonders an Covent Garden große Erfolge, etwa als Polly in *The Beggar's Opera* und als Mandane in Arnes *Artaxerxes*. Neben der Verbindung zu Vauxhall durch Arne, der für Brent einige seiner Vauxhall Songs komponierte, stand sie den Pleasure Gardens auch durch ihren Ehemann Thomas Pinto nahe, der wie schon erwähnt als Geiger in Vauxhall tätig war.⁴⁷⁶ Ähnlich wie bei den Instrumentalisten scheint es auch bei den Vokalistinnen üblich gewesen zu sein, Kontinuität durch die Verpflichtung der gleichen Sänger über mehrere Jahre hinweg zu erzielen. Einige entwickelten sich im Zuge dessen zu richtigen Publikumsliebblingen wie die irische Altistin Margaret Kennedy, geb. Farrell (†1793), zu der von Watzdorf Folgendes bemerkte:

⁴⁷³ Vgl. Kutsch, *Sängerlexikon*, S. 20154/20155.

⁴⁷⁴ Vgl. Arne, *Lyric Harmony*, S. ix sowie Kutsch, *Sängerlexikon*, S. 14789/14790.

⁴⁷⁵ Vgl. Kutsch, *Sängerlexikon*, S. 24995/24996 und 11485 sowie „Singers. Solo Singers who performed at Vauxhall Gardens 1745–1859“, online: Coke, David: Vauxhall Gardens 1661–1859, online: <<http://vauxhallgardens.com/index.html>> Zugriff: 3.6.2011.

⁴⁷⁶ Vgl. Kutsch, *Sängerlexikon*, S. 14789/14790.

⁴⁷⁶ Vgl. Kutsch, *Sängerlexikon*, S. 28076.

„Mistriss Kennedy ist jetzt der Liebling der Nation: so oft sie auftrat, drängte sich alles um den Pavillon herum, und jede Arie, die sie sang, mußte sie zuweilen dreimal wiederholen; sie verdient aber diesen Beifall auch, denn ihre Stimme ist außerordentlich schön.“⁴⁷⁷

Unter dem Namen Kennedy trat die Altistin vor allem in den 1780er-Jahren in den Vauxhall Gardens auf, wobei James Hook zahlreiche seiner Sammlungen in diesem Zeitraum mit ihrem Namen im Titel publizierte.⁴⁷⁸ Ebenfalls scheint die Sopranistin Frederika Weichsell (ca. 1745–1786) über Jahre hinweg ein Liebling des Publikums in Vauxhall gewesen zu sein. Obwohl sie nur selten in den Theatern auftrat, war sie im Vergnügungsgarten über 22 Saisons hinweg eine wichtige Solistin mit großer Anziehungskraft. Auf ihren Namen vertraute neben Hook vor allem Bach – Weichsell war Bachs Schülerin –, der sie auf den Deckblättern seiner Vauxhall Songs erwähnt.⁴⁷⁹ Genauso wie Lowe, Vernon oder Incledon waren Brent, Kennedy und Weichsell Interpreten, die in Vauxhall viele Jahre lang aufgrund ihrer Darbietung von englischsprachiger Musik geschätzt wurden.

Eine hohe Qualität in der Interpretation von englischer Vokalmusik versuchte das Management auch dadurch zu erreichen, dass es meist aus Großbritannien stammende Solisten engagierte. Dies fällt besonders auf im Vergleich zu den Instrumentalisten, deren Wurzeln oft im Ausland liegen. Anders in der Gesangsabteilung der Vauxhall Gardens, in der fast ausschließlich Briten und Britinnen vertreten sind. Ausnahmen bilden einige Deutsche wie der bereits erwähnte Reinhold und das Ehepaar Kramer, vereinzelte französische Künstler wie de Begnis und wenige Sänger mit italienischer Herkunft wie Martini und Delavanti.⁴⁸⁰ Die übrigen Solisten sind von der Anfangszeit um 1745 bis zur Schließung 1859 dem englischen Sprachraum zuzurechnen mit Künstlern wie Thomas Lowe oder Cecilia Arne, geb. Young (1712–1789), die ab 1745 dort sang, bis hin zu Russell Grover und Lizzie Harris, die noch 1859 in den Gärten auftraten.⁴⁸¹ Vermutlich wurden mit der Dominanz dieser Sänger eine hohe Textverständlichkeit mit einer akzentfreien Beherrschung der englischen Sprache sowie eine angemessene stilistische Darbietung des englischen Repertoires angestrebt, um das zum Großteil britische Publikum zufriedenzustellen. Sogar der deutsche Gebhardt Friedrich August Wendeborn (1742–1811) bemängelte, dass ausländische Vokalistinnen meist große Probleme beim Vortrag von englischsprachigen Kompositionen hätten.⁴⁸²

Die Herkunft der meisten Interpreten, aber auch die Spezialisierung auf das englischsprachige Repertoire brachten die in Vauxhall tätigen Solisten zudem in Verbindung mit denjenigen Londoner Theatern, die hauptsächlich englisches Repertoire wie Masques, englische Opern oder Ballad Operas anboten. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

⁴⁷⁷ Maurer, Britannien, S. 396.

⁴⁷⁸ Vgl. Kutsch, Sängerlexikon, S. 27044 sowie die Liste der Vauxhall Sammlungen von James Hook im Verzeichnis der Notenquellen ab S. 511.

⁴⁷⁹ Vgl. Vauxhall Garden, in: British Magazine and Review; or Universal Miscellany 2 (1783), S. 384 sowie Fiske, Roger: Art. „Weichsell [Weichsel], Frederika“, in: NGr/2 (2001), Bd. 27, S. 213; im Folgenden zitiert als Fiske, Weichsell NGr. Vgl. die selektive Liste der Vauxhall Sammlungen von Hook und die von Bach im Verzeichnis der Notenquellen ab S. 511.

⁴⁸⁰ Zu diesen Sängern lassen sich heute keine näheren Informationen finden. Allein aufgrund des Namens lässt sich jedoch eine nicht englische Herkunft annehmen.

⁴⁸¹ Vgl. Coke, David: „Singers. Solo Singers who performed at Vauxhall Gardens 1745–1859“, online: Coke, David: Vauxhall Gardens 1661–1859, online: <<http://vauxhallgardens.com/index.html>> Zugriff: 3.6.2011.

⁴⁸² Vgl. Wendeborn, Gebhardt Friedrich August: Der Zustand des Staats, der Religion, der Gelehrsamkeit und der Kunst in Großbritannien gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Vierter und letzter Theil, Berlin 1788, S. 419; im Folgenden zitiert als: Wendeborn, Großbritannien.

bildeten die Theater Drury Lane, Covent Garden und das Little Theatre at the Haymarket die drei Zentren dieser Musikrichtung, die in Abgrenzung zur italienischen Oper im King's Theatre at the Haymarket und dem Pantheon zu sehen ist. An den Häusern für die italienische Oper dominierten die hochbezahlten, meist italienischen Gesangsstars. Die meisten der gefeierten Sopranistinnen und Kastraten an der italienischen Oper in London stammten aus dem Ausland, meist aus Italien. Nur selten konnten sich englische Interpreten im italienischen Fach durchsetzen wie Nancy Storace (1765–1817) oder Elizabeth Billington (1765/1768–1818).⁴⁸³ Billington, die Tochter der für viele Jahre in Vauxhall aktiven Sopranistin Frederika Weichsell sowie des deutschen Oboisten Carl Friedrich Weichsell (*1767), konkurrierte mit den ausländischen Primadonnen dabei nicht nur durch ihre Auftritte im King's Theatre, sondern auch durch ihre Mitwirkung an wichtigen Konzertreihen wie den Concerts of Ancient Music. Daneben widmete sie sich auch dem englischen Repertoire am Theatre Drury Lane und in Covent Garden und sang sowohl italienische Oper als auch englischsprachige Vokalmusik, sodass Auftritte in den Vauxhall Gardens in den Sommermonaten naheliegen. Zudem zählte neben ihrem Vater auch Johann Christian Bach zu ihren Lehrern.⁴⁸⁴ Billingtons Darbietungen in der Gartenanlage zählten laut einem Artikel bezüglich der endgültigen Schließung des Resorts 1859 so zu den besonders erinnerungswürdigen Momenten.⁴⁸⁵ Trotzdem bleibt Elizabeth Billington eine der wenigen in Vauxhall auftretenden Sängerinnen, deren Karriere sie auch an die italienischen Bühnen und somit in die obere Gehaltsklasse führte. Im Normalfall konzentrierte sich die Konzerttätigkeit der wiederholt verpflichteten Solisten auf die Aufführungsstätten des englischen Vokalrepertoires. An den Biographien der im Vorigen erwähnten Sänger Lowe, Vernon, Incledon, Arne und Brent lässt sich feststellen, dass sie in den Wintermonaten an den Häusern für englisches Musiktheater und im Sommer in den Vauxhall Gardens tätig waren.

Ein Umschwung dieser Anlehnung an das englische Musiktheater in Bezug auf das Gesangsensemble ist erst im 19. Jahrhundert festzustellen, als im Zuge von Sonderveranstaltungen wie den Italian Concerts 1841 und 1852 auch führende italienische Sänger engagiert wurden. Sie bildeten eine besondere Attraktion und wurden für einzelne Abende verpflichtet wie beispielsweise Giovanni Rubini (1794–1854) oder Giulia Grisi (1811–1869) für Aufführungen von Rossinis *Il Barbiere di Siviglia* in den 1830er-Jahren. Dieser Wechsel hin zu Gesangsstars des italienischen Repertoires ist anhand des Programms zu erklären, da diese Interpreten meist italienische Arien oder in Opern sangen. Für die normalen Konzerte mit einem Schwerpunkt auf englischsprachigem Repertoire wurden weiterhin aus Großbritannien stammende Solisten verpflichtet.⁴⁸⁶

⁴⁸³ Vgl. Fiske, *English Opera*, S. 257/258 sowie Burden, *Opera in London*, S. 386 sowie Hume, *London NGrOpera*, S. 9 sowie Nalbach, *King's Theatre*, S. 57–60 und 118 sowie Milhous, *Opera Salaries*, S. 41/42, 47–52, 53, 56, 60–72.

⁴⁸⁴ Vgl. Cowgill, Rachel E.: Art. „Weichsell, Charles“, in: *NGr/2* (2001), Bd. 27, S. 212–213; im Folgenden zitiert als: Cowgill, Weichsell *NGr*. Vgl. Baldwin, Olive und Thelma Wilson: Art. „Billington, [née Weichsell], Elizabeth“, in: *NGr/2* (2001), Bd. 3, S. 572/573; im Folgenden zitiert als: Baldwin, Billington *NGr*.

⁴⁸⁵ Vgl. Vauxhall, in: *The Athenaeum* 1655 (1859), S. 83.

⁴⁸⁶ Vgl. Coke, David: „Occasional Singers. Singers who performed occasionally at Vauxhall Gardens 1826–1852“, online: Coke, David: *Vauxhall Gardens 1661–1859*, online: <<http://vauxhallgardens.com/index.html>> Zugriff: 3.6.2011 sowie „Singers. Solo Singers who performed at Vauxhall Gardens 1745–1859“, online: Coke, David: *Vauxhall Gardens 1661–1859*, online: <<http://vauxhallgardens.com/index.html>> Zugriff: 3.6.2011.

Anhand der auführenden Musiker, die in den Vauxhall Gardens zwischen 1745 und 1859 auftraten, lässt sich abschließend die Vorgehensweisen des Managements aufzeigen. Der Versuch wirtschaftlich zu agieren, wird daran deutlich, dass unbekannte und somit preiswertere Interpreten Seite an Seite mit etablierten und folglich teureren Musiker die Konzerte bestritten. Damit wurde Nachwuchs gefördert und zugleich durch im Londoner Musikleben renommierte Interpreten ein Publikumskreis zufrieden gestellt, der ein bestimmtes Niveau aus den städtischen Theatern gewohnt war. Durch die langjährige Anstellung einiger Musiker wurde zudem Kontinuität erreicht, weshalb sich regelrechte Publikumsliebliche etablierten. Eine weitere Form von Beständigkeit wurde mithilfe der Spezialisierung auf englischsprachiges Vokalrepertoire während des gesamten 18. Jahrhunderts erzielt, das meist englische Sänger aufgrund ihrer Erfahrung in diesem Musikbereich stilgetreu darboten. Die Vauxhall Gardens konnten sich derart im Bereich der englischsprachigen Vokalmusik als Sommeraufführungsort neben den Theatern wie Drury Lane oder Covent Garden einen Namen machen.

III.6.5. Musik der Vauxhall Gardens im Londoner Musikleben

Wie die bisherige Diskussion zeigte, zeichnete sich die Musik in der Gartenanlage in mehrfacher Hinsicht durch Heterogenität aus. Unter Einbezug von städtischen Traditionen gelang es dem Management musikalische Unterhaltung mit eigenständigen Zügen anzubieten, die das Angebot der Stadt wesentlich erweiterte. Bemerkenswert war dabei aber nicht nur das Veranstellen von regelmäßigen, öffentlichen Konzerten oder die Nutzung des Gartens zur Musikdarbietung. Vielmehr bildeten die Kombination und der Ausbau beider Bereiche die herausstechende Besonderheit, die Vauxhall zu einer einzigartigen Musiklokalität Europas im 18. Jahrhundert mit Vorbildcharakter machte.

Die Vauxhall Gardens waren die ersten Pleasure Gardens in London, in denen ein großes Publikum für einen vergleichsweise niedrigen Preis von 1s. an mehreren Tagen pro Woche Musikkonzerte besuchen konnte. In der italienischen Oper im Haymarket Theatre kostete dagegen bereits ab den 1720er-Jahren ein Gallerieplatz ungefähr 5s. und für andere Plätze wurde mindestens das Doppelte verlangt. Betrachtet man diese Preisspanne, erscheint die Aussage von Carole Mia Taylor plausibel, dass die italienische Oper in London zwar kommerzieller ausgerichtet war als vergleichbare Angebote auf dem Kontinent, doch dass sie im Verlauf des 18. Jahrhunderts innerhalb des Londoner Musiklebens weiterhin eine Form von elitärer Patronage blieb. Ähnlich präsentierten sich die öffentlichen Konzerte, von denen zumindest die angesehenen Veranstaltungen wie die Bach-Abel'schen Reihen mit einem Durchschnittspreis von einer halben Guinea, also ca. 10s., äußerst kostspielig waren. In Vauxhall hingegen konnte den Konzerten aufgrund des niedrigen Eintrittspreises und der hohen Besucherkapazität eine größere und sozial gemischtere Öffentlichkeit beiwohnen. Trotzdem kam die Qualität der Musik in Vauxhall dank der ausführenden Musiker an die in den Londoner Theatern und Innenkonzertsälen heran. Wie bis dahin an keinem anderen Ort in London und Europa, wurde in den Vauxhall Gardens zeitgenössische Instrumental- und

Vokalmusik auf einem hohen künstlerischen Niveau einem Publikum bestehend aus Mitgliedern aller sozialer Schichten zugänglich gemacht.⁴⁸⁷

Eine weitere zukunftsweisende Eigenart Vauxhalls liegt im Bau des ständigen und an die akustischen Anforderungen des Gartens angepassten Außenkonzertgebäudes, durch das die Freiluftmusikdarbietung in den Abendstunden auf ein neues Level gehoben wurde. Das Orchestra in seiner Funktion als permanenter Hauptveranstaltungsort von ‚open-air‘ Musik bildete den Mittelpunkt des Parks, an dem an mehreren Abenden pro Woche umfangreiche Konzerte stattfanden. In anderen Grünanlagen wurde bis dahin entweder ohne Gebäude oder in kurzfristig installierten Übergangsräumlichkeiten im Freien musiziert. Damit war das Orchestra das erste derartige Freiluftmusikgebäude, wodurch die Vauxhall Gardens das Musikangebot Londons einerseits durch die Zugänglichkeit, andererseits durch die permanente Nutzung des Außenraums wesentlich ergänzten. Gleichzeitig gewinnt Vauxhall dadurch an musikhistorischer Bedeutung, diente das Orchestra schließlich auch als Inspiration für Nachfolgebauten in anderen Vergnügungsgärten.⁴⁸⁸

Neben diesen beiden Neuerungen griffen die Organisatoren aber auch auf bestehende Traditionen zurück, wie am Beispiel der Programmanlage erkennbar ist. McLamores Arbeit über die *Symphonic Conventions in London's Concert Rooms* zufolge bestand bei den Konzerten der Metropole zur Jahrhundertmitte noch keine strikte Trennung von Kompositionen für den Konzertsaal wie Symphonien und solchen für das Theater wie Opernarien. Nach dem Konzept, Kompositionen aller Musiksparten in einer losen Aneinanderreihung aufzuführen, wurden auch in den Vauxhall Gardens die Programme strukturiert. Bestimmte Konventionen entwickelten sich in London erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wobei ein Gleichgewicht von Instrumental- und Vokalbeiträgen sowie die Trennung in zwei Akte zu bemerken ist; eine Organisation, die in Vauxhall spätestens Ende des 18. Jahrhunderts anhand der *Vauxhall Lists* nachzuweisen ist. Ebenfalls auffällig innerhalb des Londoner Musiklebens war die kontrastreiche Programmgestaltung was Bereiche wie Form und Besetzung sowie musikalische Variation betraf. So standen Vokal- und Instrumentalmusik genauso Seite an Seite wie Solo- und Ensemblekompositionen. Zudem wurde großer Wert darauf gelegt, Werke unterschiedlicher Thematik, Tempi oder Tonarten an einem Abend zu variieren. Das Publikum durch Vielseitigkeit zu unterhalten, war ein Hauptgesichtspunkt der städtischen Konzertlandschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diesem Bemühen folgten auch die Veranstalter in den Vauxhall Gardens. Durch das Angebot verschiedener Formen von Ouvertüren über instrumentale Solokonzerte bis hin zu den Vauxhall Songs, wechselnder Besetzungen und unterschiedlicher musikalischer Anforderungen lässt sich der Unterhaltungsgarten in die Entwicklungen innerhalb des Londoner Konzertlebens einordnen.⁴⁸⁹

Trotzdem hob ein Merkmal der Programmgestaltung die Konzerte in Vauxhall von den meisten anderen Konzertreihen in London ab, und zwar die Verbindung von ‚alter‘ und ‚neuer‘ Musik. Bereits ab den 1760er-Jahren wurden Kompositionen von Händel als Vertreter der ‚älteren‘ Generation mit Werken von noch lebenden Tonsetzern wie Bach oder Hook an

⁴⁸⁷ Vgl. Temperley, London NGr, S. 115 sowie Taylor, Operagoing, S. 107 sowie McLamore, Concert Rooms, S. 167 sowie Weber, Musical Culture, S. 71 sowie McVeigh, Entrepreneur, S. 52 sowie Coke, Vauxhall, S. 139/141.

⁴⁸⁸ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 141 und 164.

⁴⁸⁹ Vgl. McLamore, Concert Rooms, S. 194–196.

einem Abend angeboten. In den meisten anderen Veranstaltungsserien Londons war es üblich, diese Bereiche voneinander zu trennen, weshalb spezielle Konzertreihen entstanden, die sich entweder der zeitgenössischen oder der älteren Musik widmeten.⁴⁹⁰

Darüber hinaus leistete die Musik in den Vauxhall Gardens einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zum Aufbau des öffentlichen Londoner Konzertlebens ab den 1730er-Jahren. In dieser Zeit erfasste Simon McVeigh zufolge „a renewed flurry of activity“ das städtische Konzertleben, sodass sich eine Konzertsaison in den Winter- und Frühlingsmonaten etablierte.⁴⁹¹ Da gerade der Anfang der Vauxhall Gardens in diese Zeit fällt, sind auch sie zu den neuen Initiativen im öffentlichen Konzertwesen Londons zu zählen. Ab den 1760er-Jahren spielten sie eine genauso wichtige Rolle. Genauso wie die Londoner Konzertlandschaft generell erlebten auch die Musikveranstaltungen in Vauxhall in diesem Zeitraum eine Blütezeit, die zur endgültigen Etablierung von Konzertserien als jährlich wiederkehrende Ereignisse neben der Opernsaison führte. Da die Konzerte in Vauxhall zu den ersten langfristigen Vertretern der frühen Londoner Konzertreihen gehören, nehmen sie als Konzertlokalität von individueller Ausformung eine historisch bedeutende Stellung innerhalb der Londoner Musik des 18. Jahrhunderts ein.⁴⁹²

IV. Vauxhall Songs – Liedrepertoire der Vauxhall Gardens

Die Bereicherung der Londoner Kulturlandschaft durch die Musik in den Vauxhall Gardens beruht besonders auf dem speziell für die Gartenanlage konzipierten Liedrepertoire, den Vauxhall Songs. Das folgende Kapitel beleuchtet unterschiedliche Aspekte der Werkgruppe, um deren Stellung zum einen in den Vauxhall Gardens, zum anderen in London darzulegen. Grundlage hierfür ist eine Bestimmung des Begriffs ‚Vauxhall Song‘, nach der eine Betrachtung der Publikationsformen, deren Verwendung sowie Rezipienten die Position der Lieder im Musikleben der Stadt herausstellen soll. Daran schließt sich eine theoretische Beschreibung sowie eine Typisierung der Songs an, auf der die Darstellung der Komponisten sowie die analytische Vorstellung des Repertoires anhand der wichtigsten Vertreter basieren. Diese Untersuchungen ermöglichen schließlich Aussagen über die musikalische Ausformung und Entwicklung der Vauxhall Songs, die dann im Rahmen des Sololieds in Europa als eine eigenständige Liedform charakterisiert werden können.

IV.1. Begriffsbestimmung ‚Vauxhall Song‘

Der zur Bezeichnung des Liedrepertoires verwendete Begriff ‚Vauxhall Song‘ setzt sich aus zwei getrennten Bestandteilen zusammen: ‚Vauxhall‘ und ‚Song‘. Die Spezifizierung ‚Vauxhall‘ stellt den Bezug zum Aufführungsort her, an den diese Musikform temporär und lokal gebunden ist. Anders als im Falle der meisten Instrumentalwerke wurden die Vauxhall Songs entweder speziell für die Vauxhall Gardens komponiert oder mit direkter Verbindung dazu publiziert. Der zweite Begriffsteil ‚Song‘ – das deutsche Äquivalent ist Lied – meint Geoffrey Chew zufolge ein Musikstück für eine oder mehrere Vokalstimmen mit oder ohne Instrumentalbegleitung.⁴⁹³ Chews Bestimmung ist die musikalischen Parameter betreffend

⁴⁹⁰ Vgl. Milligan, Concerto, S. 3 sowie McVeigh, Concert Life, S. 98 und 141.

⁴⁹¹ McVeigh, Entrepreneur, S. 48.

⁴⁹² Vgl. McVeigh, Entrepreneur, S. 48–50.

⁴⁹³ Vgl. Chew, Geoffrey: Art. „Song“, in: NGr/2 (2001), Bd. 9, S. 704; im Folgenden zitiert als: Chew, Song NGr.

weit gefasst, sodass sich unter ‚Song‘ verschiedene selbstständige Vokalkompositionen verstehen lassen. Diese Offenheit zeigt sich auch bei den Vauxhall Songs, die als Repertoiregruppe Werke von unterschiedlicher musikalischer Gestalt vereinen. Die Vauxhall Songs sind folglich selbstständige, liedartige Vokalkompositionen, die nachweislich zwischen 1745 und 1859 speziell für die Londoner Vauxhall Gardens entstanden sind und dort zur Aufführung gelangten.

Im zeitgenössischen Diskurs taucht der Terminus ‚Vauxhall Song‘ bereits als Bezeichnung der in Vauxhall vorgetragenen Vokalbeiträge auf. So wurden 1780 im *Universal Magazine* die beiden Liedtexte zu „Let Care Be a Stranger“ und „If You’re Not Too Proud“ als Vauxhall Songs abgedruckt und 1795 erschien eine komplette Sammlung von Vokalwerken unter dem Titel *The Vauxhall Songs for the Year 1795*.⁴⁹⁴ Charles Burney sprach 1789 ebenfalls von Vauxhall Songs, als er im vierten Band seiner *General History of Music* auf Thomas Augustine Arnes Vokalstil einging.⁴⁹⁵ Der genaue Zeitpunkt, ab dem der Begriff zum ersten Mal zur Anwendung kam, ist trotzdem schwer zu bestimmen. In der *Lloyd’s Evening Post* findet sich in einer Inhaltsbeschreibung des *Gentleman’s Magazine* für Juni 1767 der Hinweis auf „[a] new favourite Vauxhall Song, set to Music“.⁴⁹⁶ ‚Vauxhall Song‘ scheint also schon in den 1760er-Jahren geläufig gewesen zu sein. Frühere Erwähnungen ließen sich bisher aber noch nicht nachweisen; die häufigste Benennung im 18. Jahrhundert ist ‚a Song Sung at Vauxhall‘.

Durch die begriffliche Vielfalt im 18. und 19. Jahrhundert ergibt sich eine Schwierigkeit bei der Identifizierung der Vauxhall Songs und deren Abgrenzung von anderen zeitgenössischen Liedgruppen. In den damaligen Medien und Druckerzeugnissen waren nämlich verschiedene Bezeichnungen in Gebrauch, die auf eine musikalische Form hindeuten. Beispielsweise beinhaltet *A Collection of Songs Sung [...] At Vaux-Hall-Gardens* von James Hook (1780) trotz des spezifischen Sammlungstitels nicht nur Songs, sondern auch die Kantate „With Joy and Mirth Our Valley Ring“. In musikalischer Hinsicht weicht dieser Beitrag mit Ausnahme des voranstehenden Rezitativs aber nicht von den übrigen Stücken der Kollektion ab.⁴⁹⁷ Wie in diesem Fall umfassen zahlreiche Anthologien unter Titeln wie *The Favourite Songs* Dialoge, Duette, Balladen, Airs und Kantaten, wobei erst innerhalb der Sammlungen eine Spezifizierung der Einzelwerke erfolgt. Da in den zeitgenössischen Drucken nicht konsequent zwischen divergierenden musikalischen Formen unterschieden wird, umfasst der Begriff ‚Vauxhall Song‘ somit die formalen Bezeichnungen ‚Song‘, ‚Ballad‘, ‚Air‘, ‚Cantata‘, ‚Pastoral‘, ‚Dialogue‘ und ‚Duet‘.

‚Song‘ und ‚Ballad‘ kamen im zeitgenössischen Diskurs meist synonym für liedartige Vokalwerke zum Einsatz. Ebenso meinte ‚Air‘ ein Lied von schlichtem Charakter vor allem in Unterscheidung von der italienischen Arie, mit der im Normalfall eine höhere Komplexität assoziiert war. Daraus resultiert eine Nähe der Airs zu als Songs oder Ballads bezeichneten

⁴⁹⁴ Vgl. Vauxhall Songs, in: *Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* 66/462 (1780), S. 323/324 sowie o. A., Vauxhall Songs 1795.

⁴⁹⁵ Vgl. Burney, *History*/4, S. 659.

⁴⁹⁶ Classified Ads, in: *Lloyd’s Evening Post* 1555 (1767), o. S.

⁴⁹⁷ Vgl. Hook, James: *A Collection of Songs Sung by Mr. Vernon, Mrs. Weichsell, Mrs. Wrighten & Mrs. Kennedy, At Vaux-Hall-Gardens Composed by James Hook*, London 1780, RISM A/I: H 6550; HH 6550, GB-Lbl H.1651.e; im Folgenden zitiert als: Hook, *Collection* 1780.

Vokalstücken, weshalb in den Drucken der Vauxhall Songs diese drei Begriffe ohne augenscheinliche Differenzierung auftreten.⁴⁹⁸

Die Kantaten sind, was die musikalische Mikrogestaltung betrifft, ebenfalls an den als Songs bezeichneten Beiträgen orientiert, obwohl sie meist länger und größer besetzt ausfallen. Zudem liefert die Makrostruktur eine offensichtliche Abweichung: Die Kantaten bestehen den Konventionen des 18. Jahrhunderts gemäß aus Rezitativ- und Arienteilen.⁴⁹⁹ So ist Thomas Augustine Arnes „The Lover’s Recantation“ aus *Winter’s Amusement* (1761) als „A Cantata. Sung by Miss Brent, at Vaux-hall Gardens“ überschrieben und folgt diesem Schema mit einem Allegro mit Rezitativ und Air sowie einem Moderato mit Rezitativ und Air. Die beiden Airs sind dann mit ABA’ und ABC dreiteilig. Weil sie damit in ihrer Mikrostruktur dem übrigen für Vauxhall komponierten Repertoire gleichen, können sie als Songvarianten gelten.⁵⁰⁰ Darüber hinaus verfügen die meisten Kantaten des Liedkorpus nur über einen Rezitativ- und einen Arienteil, wofür Tommaso Giordani (1730–1806) Beiträge beispielhaft sind. Der Anteil an Kantaten ist bei Giordani relativ hoch, es finden sich unter den für diese Studie eingehend untersuchten 22 Kompositionen gleich elf Kantaten. Von diesen elf Werken verfügt lediglich „Behold the Heav’ns“ von 1773 über zwei Rezitative und zwei Arien. Auch im Falle von Giordani lässt sich also, was die formale Grundstruktur anbelangt, eine Übereinstimmung zwischen Kantaten und Songs konstatieren. Erstere stellen in gewisser Weise Lieder mit zusätzlichem Rezitativ dar.⁵⁰¹

Ähnlich ist die Situation bei den ‚Pastorals‘. Arnes „Colin and Phaebe. A Pastoral“ ist eine dieser Kompositionen, wobei sich der Zusatz ‚Pastoral‘ auf die thematische Ausrichtung bezieht. „Colin and Phaebe“, das aus einer dialogartigen Strophe und einem vierstimmig besetzten Refrain besteht, ist zur Hirtendichtung zu zählen. Mit Ausnahme der Besetzung zeigen sich aber keine weiteren Unterschiede zu den Songs im Repertoire, sodass mit dem Begriff eher eine thematische Spezifizierung als eine musikalische Abgrenzung vorgenommen wird.⁵⁰²

Die Dialoge, Duette und Beiträge mit Ensembleabschnitten – ‚Dialogue‘ und ‚Duet‘ werden synonym gebraucht – heben sich wie die Pastorale „Colin and Phaebe“ von den Sololiedern in ihrer größeren vokalen Besetzung ab. Meist trägt ein Sänger die Strophe vor, während im Refrain in einen mehrstimmigen Vokalsatz gewechselt wird. Ein Beispiel für diese Technik ist John Worgans „Second Love. A Dialogue Sung by Mr. Lowe & Miss Stevenson“ von 1754. Jeweils abwechselnd übernehmen die beiden Protagonisten Celia und Damon die Strophen solistisch, um dann im Refrain zu interagieren und in ein musikalisches

⁴⁹⁸ Vgl. Porter, James u. a.: Art. „Ballad“, in: NGr/2 (2001), Bd. 2, S. 541; im Folgenden zitiert als: Porter, Ballad NGr. Vgl. Fortuner, Nigel u. a.: Art. „Air“, in: NGr/2 (2001), Bd. 1, S. 252; im Folgenden zitiert als: Fortuner, Air NGr. Vgl. die unterschiedlichen Bezeichnungen bei: Hook, James: A Collection of Songs Sung by Mr. Vernon, Mrs. Weichsell, Mrs. Wrihten and Mrs. Warral At Vaux-Hall-Gardens; Composed by James Hook, London 1777; RISM A/I: H 6543; HH 6543, GB-Lbl H.1651.e; im Folgenden zitiert als: Hook, Collection 1777.

⁴⁹⁹ Vgl. Timms, Colin u. a.: Art. „Cantata“, in: NGr/2 (2001), Bd. 5, S. 8; im Folgenden zitiert als: Timms, Cantata NGr. Vgl. Boyd, Malcolm: English secular Cantatas in the eighteenth century, in: The Music Review 30 (1969), S. 88; im Folgenden zitiert als: Boyd, English Cantatas.

⁵⁰⁰ Vgl. Arne, Thomas Augustine: The Winter’s Amusement. Consisting of Favourite Songs and Cantatas Performed by Mr. Tenducci Mr. Lowe, Mr. Mattocks Mrs. Lampe, Miss Stevenson and Miss Brent, At the Theatre Royal in Covent Garden Vaux-hall and Ranelagh, London [1761], RISM A/I: A 201, GB-Lbl G.320, 3; im Folgenden zitiert als: Arne, Winter’s Amusement, S. 16–20.

⁵⁰¹ Vgl. die Tabelle der Vauxhall Songs von Giordani ab S. 331.

⁵⁰² Vgl. Arne, Lyric Harmony, S. 30/31.

Gespräch einzutreten. Trotz der dialogischen Struktur sind derartige Werke ganz im Stil des Repertoires homophon gestaltet, sodass auch hier keine weitere Differenzierung zu den einstimmigen Songs erfolgen kann.⁵⁰³

IV.2. Publikationsweise, Verwendung und Rezipienten

Genauso vielfältig wie die Bezeichnungen präsentieren sich die Publikationsformen der Vauxhall Songs, die von Textdrucken bis hin zu Sammlungen mit vollständiger Partitur reichen. Diese weichen untereinander wesentlich voneinander ab, und zwar sowohl was ihr äußeres Erscheinungsbild betrifft, als auch was Funktion und Rezipientenkreis anbelangt.

Textdrucke

Die auf die literarische Grundlage reduzierten Drucke bilden allein für sich genommen eine unübersichtliche Publikationsgruppe, die ein wichtiges Medium zur Verbreitung der Vauxhall Songs war.

Die einfachste Veröffentlichungsmethode stellte die Integration von Liedtexten in Tages- und Wochenzeitschriften wie dem *Universal Magazine of Knowledge and Pleasure*, *St. James's Chronicle*, *Scots Magazine*, *Ladies Magazine* oder *London Magazine* dar. Die Titelinformationen entsprachen dabei einem gewissen Standard, denn sie enthielten neben dem Titel oder Incipit mit Lokalisierungsspezifizierung den Namen der Sänger und von Zeit zu Zeit den des Komponisten oder Textautors. So erschien das Rondeau „Silent Nymph, With Curious Eye“ am 6. Juli 1780 im *St. James's Chronicle or the British Evening Post*, das Henry Heron vertonte und Frederika Weichsell in Vauxhall interpretierte.⁵⁰⁴ Die Menge der auf diese Weise in Zeitschriften integrierten Texte variiert stark, da in manchen Ausgaben nur ein Gedicht Aufnahme fand, während in anderen gleich mehrere aneinander gereiht wurden. Das *Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* etwa enthielt zahlreiche Gedichte. Etwa im Juni 1780 tauchten zwischen politische Mitteilungen zwei Vauxhall Songs „Let Care Be a Stranger“ und „If You're Not Too Proud“ auf, für die neben der lokalen Zuschreibung die Sänger und der Komponist James Hook spezifiziert waren. Darauf folgte dann noch das ebenfalls in Vauxhall zu hörende Glee „April Sun-Shine“, dessen Musik von François Hippolite Barthélemon (1741–1808) stammte.⁵⁰⁵ Dagegen wurden im *London Magazine*, wie Josepha Kennedy in Form eines Songindexes aufzeigt, zwischen 1732 und 1783 nur zwei Lieder mit dem Zusatz Vauxhall publiziert, „The Shepherd's Wedding“ im November und Thomas Augustines Arnes „Hark, Hark o'er the Plains“ im Dezember 1747.⁵⁰⁶ Beim bisherigen Stand der Forschung lässt sich die Zahl der derart veröffentlichten Liedtexte kaum abschätzen.

Aufwendiger als die bloße Aufnahme einzelner Texte in Magazinen sind, sowohl im Hinblick auf Vorbereitung und Herstellung, eigenständige Gedichtbände mit Vauxhall Songs. Eine solche Anthologie ist *A Collection of all the New Songs, &c. Sung This Season at*

⁵⁰³ Vgl. Worgan, John: *A Collection of new Songs and Ballads sung by Miss Burchell, Mr Lowe, & Miss Stevenson at Vaux Hall, set by Mr. Worgan*, London 1754, RISM A/I: W 1883; WW 1883, G.378.a, S. 2–6; im Folgenden zitiert als: Worgan, Collection 1754.

⁵⁰⁴ Vgl. A New Rondeau, in: *St. James's Chronicle or the British Evening Post* 3014 (1780), o. S.

⁵⁰⁵ Vgl. Vauxhall Songs, in: *Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* 66/462 (1780), S. 321–324.

⁵⁰⁶ Vgl. Kennedy, Josepha: *An Index to the Songs in The London Magazine (1732–1783)*, in: *The Music Review* 46 (1985), S. 87 und 90; im Folgenden zitiert als: Kennedy, London Magazine.

Vauxhall, Ranelagh, Marybone Gardens, The Theatres, Sadlers Wells, And by the Choice Spirits von 1758, die durch die Kombination von Lyrik für mehrere Londoner Vergnügungsstätten gleichzeitig mehrere Zuschauergruppen gleichzeitig bediente.⁵⁰⁷

Anders war das bei der dritten Art von Textdrucken, die einzig Vauxhall gewidmet waren. *The Vauxhall Songs for the Year 1795* mögen hier als Beispiel dieser nur wenige Werke umfassenden Kategorie dienen. Auf 35 Seiten werden 32 Liedtexte verzeichnet, die teilweise im gleichen Jahr parallel als Notenpublikationen herauskamen. Neben den Sängern fanden auch in vielen Fällen die Autoren Erwähnung, obwohl auf die Vertonungen aus demselben Jahr von James Hook kein Hinweis erfolgte.⁵⁰⁸

Gerade der Verzicht auf die Musik weist auf die Verwendung der verschiedenen Textdrucke hin. Eine erste Erklärung für die Beschränkung auf den Text ist, dass dem Käufer dieser Ausgaben die eine oder andere Melodie bereits bekannt war, sodass zum Singen keine Noten benötigt wurden. Möglicherweise erlangten einige Melodien einen regelrechten „Gassenhauer“-Charakter, was aber voraussetzen würde, dass einzelne Beiträge mehrmals nacheinander oder an mehreren Abenden zur Aufführung gelangt wären. Ebenfalls könnten die Stücke nach einem Erfolg bei der Erstaufführung in andere Unterhaltungslokalitäten übernommen worden sein, wodurch sie über die Grenzen Vauxhalls hinaus Bekanntheit erlangt hätten. Die Texte hätten dann der Erinnerung gedient. Jedoch erscheint es fast unmöglich, so vielen, in Aufbau, Inhalt und Gestaltung ähnlichen Texten, eine Melodie aus dem Gedächtnis zuzuordnen.

Eine zweite Funktion der Textdrucke wäre in Anlehnung an die gängige Publikationspraxis von Libretti in den Londoner Theatern denkbar: Die Textveröffentlichung könnte dem begleitenden Lesen während der Konzerte gedient haben. Gemäß den Gepflogenheiten des Musiktheaters im 18. Jahrhundert stellte der Librettodruck ohne Notenbeigabe für lange Zeit die erste Publikationsform dar. Ähnlich könnte das bei Ausgaben wie den *Vauxhall Songs for the Year 1795* gewesen sein, mithilfe derer das Publikum die Gedichte während der Präsentation in den Gärten mitverfolgen oder im Nachhinein reflektieren konnte. In diesem Zusammenhang ist aber zu bemerken, dass sich die Vauxhall Gardens und die Londoner Theater in ihrer Struktur wesentlich unterschieden. Für die Oper, vor allem die italienische, war es sicherlich sinnvoll ein schriftliches Libretto vorliegen zu haben. Erstens wurde in einer Fremdsprache gesungen; zweitens war die vokale Darbietung nicht immer auf die größtmögliche Textverständlichkeit ausgelegt; drittens war bei dramaturgisch zusammenhängenden Werken wie Opern ein hohes Textverständnis notwendig, um der oft vielverzweigten Handlung zu folgen. Bei den Vauxhall Songs war die Situation eine andere, da diese in Englisch dargeboten wurden; mit der Verpflichtung von britischen Sängern sowie der musikalischen Anlage war eine hohe Textverständlichkeit gewährleistet und zusätzlich waren die Songs selbstständige, nicht in einem größeren Sinnzusammenhang eingebettete Kompositionen. Anders als bei einer Oper waren die Lieder auch ohne „Textbuch“ bei erstem Hören verständlich.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Vgl. o. A., Collection New Songs.

⁵⁰⁸ Vgl. o. A., Vauxhall Songs 1795.

⁵⁰⁹ Vgl. Christensen, Thomas: Public Music in Private Spaces. Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera, in: Music and the Cultures of Print, hrsg. von Kate van Orden, New York und London 2000 (Critical and Cultural Musicology 1), S. 70; im Folgenden zitiert als: Christensen, Public Music. Vgl. o. A., Vauxhall Songs 1795.

Wahrscheinlicher als die ersten beiden Möglichkeiten scheint zu sein, dass die Texte zum reinen Lesevergnügen außerhalb der Gärten und unabhängig von der dortigen Aufführung konsumiert wurden. Das Lesen und Rezitieren im privaten Kreis ist die naheliegendste Verwendung der Textausgaben, wobei die Rezipienten wahrscheinlich von den mittleren bis oberen Gesellschaftsschichten reichten. Ein oder mehrere Bücher zu besitzen entwickelte sich im 18. Jahrhundert zu einem Symbol von Prestige und Bildung über die aristokratischen Schichten hinaus. Die zunehmende Leidenschaft in bürgerlichen Kreisen, literarische und kulturelle Erzeugnisse zu sammeln, ist nicht zu unterschätzen, waren die großen Mengen an erschwinglichen Produkten für einen Großteil der Bevölkerung schließlich eine Novität. Bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts zeigt sich diese aufkommende Begeisterung an der Inventarliste der Besitztümer eines Londoner Textilienhändlers, eines gewissen Daniel Thomas (†1704). Allein Thomas, der 1704 verstarb, besaß den Untersuchungen des Wirtschaftshistorikers Peter Earle zufolge fast 900 Bücher; eine für damalige Verhältnisse kaum fassbare Anzahl, die Thomas Sammeleifer sowie den großen ästhetischen Wert von Druckerzeugnissen für die Mittelschicht unterstreicht, zu deren oberem Segment der Textilkauftmann zu zählen ist.⁵¹⁰ Da sich Vauxhall als beliebtes Unterhaltungsziel der Londoner im 18. Jahrhundert etablierte, scheint der Wunsch derartiger Sammler nahezuliegen, etwas Gedrucktes von diesem Vergnügungsort zu besitzen.

Um jedoch die Verwendung und Rezipienten der Textdrucke genauer einschätzen zu können, wären noch eingehende Untersuchungen des literarischen Repertoires sowie der entsprechenden Publikationsformen notwendig. Trotzdem bleibt die Werbung für die Gärten und deren Musik durch diese Publikationsformen unbestritten. Durch die Veröffentlichung von Gedichten wurde eine breite Leserschaft unschwellig auf die *Pleasure Gardens* aufmerksam gemacht. Diese Strategie verdeutlicht John Lockmans „To Aspasia, Desiring Her Company to Vaux-Hall Gardens“, das 1738 in der Sektion „Poetical Essays“ im *Monthly Magazine* erschien.

ASPASIA, come.– The fav’rite grove,
 Sacred to music, wine, and love,
 Again invites thee, peerless maid.
 Come, fair one, whilst, thro’ cloudless skies,
 From glade to glade fond *Zephyre* flies:
 Whilst blithesome *Pan*, and *Flora* gay,
 Whisper; – *Aspasia*, come away.’
 Too soon, alas! The smiling year
 Will turn, decline, and disappear;
 The flowers will die, the verdure fade,
 And mute be *Paeon*’s warbling shade.
 The warbling shade, whose charms dispense,
 Delights that ravish ev’ry sense;
 Where each fond passion soothes the breast,
 And ev’ry care is lull’d to rest.
 Our lives (for ever on the wing)
 Mayn’t reach the joyous, future spring:

⁵¹⁰ Vgl. Earle, Peter: *The Making of the English Middle Class. Business, Society and Family Life in London, 1660–1730*, Berkeley und Los Angeles 1989, S. 296; im Folgenden zitiert als: Earle, *Middle Class*.

Seize then these pleasures while you may:–
Haste, my *Aspasia*, haste away.⁵¹¹

In „To Aspasia, Desiring Her Company to Vaux-Hall Gardens“ entführt Lockman das Mädchen Aspasia und mit ihr den Leser in den beliebten Grove nach Vauxhall. Mit subtilen Anspielungen drängt er förmlich dazu, Vauxhall und die dortigen Vergnügungen so bald wie möglich zu besuchen. Auf diese Weise lieferten solche Texte entweder einen ersten Einblick in die Vauxhall Gardens, auf die sie neugierig machen sollten, oder sie riefen bei ehemaligen Besuchern ein bereits gemachtes Erlebnis in Erinnerung.

Musikdrucke

Ähnlich wie die Textveröffentlichungen lassen sich die Musikdrucke in mehrere Kategorien unterteilen, die den in London seit dem frühen 18. Jahrhundert gängigen Publikationsarten von Vokalmusik entsprechen.

Die einfachste Methode war auch hier der Abdruck einzelner Lieder in Zeitungen und Zeitschriften, bei denen Text und Melodie in reduzierter Form angeboten wurden. Die Musik ist in einem, manchmal zwei Systemen mit Melodie- und Bassstimme notiert, auf die die Textstrophen normalerweise direkt folgen, wie bei *NEW SONG. Sung by Mr. Owenson, at Vauxhall-Gardens*. „You Tell Me That Life“ nimmt eine komplette Seite des *Gentleman's Magazine* ein und liefert aufgrund des vereinfachten Notenbilds eine gute Grundlage für eine private Ausführung durch Amateure oder Liebhaber.⁵¹² Damit können derartige Stücke entweder solistisch oder mit Instrumentalbegleitung aus dem Druck heraus vorgetragen werden, aber auch eine rein instrumentale Darbietung beispielsweise mit Cembalo oder Gitarre erscheint möglich. Obwohl solche Drucke auf Melodie und Bass beschränkt blieben, existieren auch Werke mit einer zusätzlichen Instrumentalstimme, die wahrscheinlich für Flöte oder Violine intendiert war.⁵¹³ Die Medien, in denen Vauxhall Songs mit Noten erschienen, waren oft dieselben, die auch Gedichte allein aufnahmen, wie etwa das *London Magazine* oder das *Universal Magazine*. Im Vergleich zu den reinen Textdrucken ist der Abdruck von Musik jedoch weit seltener.

Es existieren aber noch einige andere Publikationsformen, weshalb hier in veränderter Form auf die Kategorisierung, die der Musikbibliothekar David Hunter für den Zeitraum von 1703 bis 1726 für englische „Opern- und Liederbücher“ erarbeitet hat, zurückgegriffen wird.

1. Periodicals: monatlich, vierteljährlich oder jährlich erscheinende Liedersammlungen;
2. General Collections: Sammelbände unterschiedlicher Genre von verschiedenen Komponisten;
3. Single-Composer Song Books: Liedersammlungen mit Vokalwerken eines einzigen Komponisten.⁵¹⁴

⁵¹¹ Lockman, John: To Aspasia, desiring her Company to Vaux-Hall Garden, in: *London Magazine and Monthly Chronologer* 7 (1738), S. 409.

⁵¹² Vgl. *New Song*, in: *The Gentleman's Magazine: and Historical Chronicle* 40 (1770), S. 432.

⁵¹³ Vgl. exemplarisch *Jenny of the Green*, in: *The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* 10/69 (1752), S. 222/223.

⁵¹⁴ Vgl. Hunter, David: *English Opera and Song Books, 1703–1726: Their Contents, Publishing, Printing, and Bibliographical Description*, Diss. 1988 (Druck: Ann Arbor 1989), S. 55/56; zitiert als: Hunter, *Song Books*. Vgl. Hunter, David: *The Publishing of Opera and Song Books in England, 1703–1726*, in: *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association* 47/3 (1991), S. 648–656; zitiert als: Hunter, *Publishing*. Eigentlich

Periodicals

Die Periodicals spielen für die Vauxhall Songs lediglich eine untergeordnete Rolle, da sie schwer nachzuweisen sind. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts konnte sich kaum ein Herausgeber mit monatlich, vierteljährlich oder jährlich erscheinenden Sammlungen gegen John Walshs Vormachtstellung in diesem Marktsegment durchsetzen, weshalb die Gesamtzahl dieser Publikationen überschaubar bleibt.⁵¹⁵ Die für Vauxhall möglicherweise relevanten Anthologien können auf ca. 60 Publikationen des Zeitraums 1745 bis 1859 eingeschränkt werden.⁵¹⁶ Da aber eine eingehende Untersuchung des Inhalts dieser Bände noch aussteht, ist nicht abzuschätzen, in wie vielen dieser Veröffentlichungen sowie in welchem Umfang Vauxhall Songs enthalten sind. Eine zentrale Publikationsform für das Repertoire bilden die Periodicals im Vergleich zu den General Collections und Single-Composer Song Books aber mit Sicherheit nicht.

General Collections

Bei den General Collections handelt es sich um eine Kategorie, in der Vokalwerke mehrerer Komponisten, verschiedener Form und unterschiedlicher Aufführungsorte Aufnahme fanden. *The Muses Delight. An Accurate Collection of Italian and English Songs, Cantatas and Duets* von 1754 dient im Folgenden als Beispiel, um Anlage, Struktur und Merkmale der General Collections darzulegen.⁵¹⁷ Dem Vorwort zufolge umfasst *The Muses Delight* 200 englische und italienische Kantaten, Duette sowie Lieder. Zudem enthält die Sammlung einen 48 Seiten langen „Compleat Tutor; or Familiar Instructions“ für diverse Instrumente von der Violine über die German Flute bis hin zum Violoncello sowie ein „Musical Dictionary“, in dem musikalische Begriffe ausländischer Herkunft erklärt werden. Auf die Notendrucke folgen noch 426 Liedtexte ohne Noten, von denen einige in Vauxhall zur Aufführung gelangten, wie etwa der erste Song „Advice to the Ladies“. *The Muses Delight* ist folglich

verwendet Hunter fünf Kategorien, jedoch können zwei, Collections of Opera Excerpts sowie Genre Volumes, ausgeklammert werden. Erstere Gruppe fällt heraus, da es sich hierbei um Opernauszüge handelt. Unter den Genre Volumes fasst Hunter „Genres“ wie Scotch Songs, Sea Songs oder Hunting Songs zusammen, die eine geographisch oder thematisch motivierte Gruppe von Liedern bezeichnen. Genauso betrachtet er beispielsweise Catches als Genre, die eigentlich eine vokale Form darstellen. Bei den Vauxhall Songs lässt sich eine derartige Einteilung nicht vornehmen.

⁵¹⁵ Vgl. Hunter, Publishing, S. 655/656. Auch fällt die Definition und Identifikation der Periodicals schwer, wie D. W. Krummel in seinem Artikel „Searching and Sorting on the Slippery Slope: Periodical Publication of Victorian Music“ zum Ausdruck bringt. Vgl. Krummel, D. W.: Searching and Sorting on the Slippery Slope: Periodical Publication of Victorian Music, in: Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association 46/3 (1990), S. 593 und 597–608; zitiert als: Krummel, Periodical Publication.

⁵¹⁶ Krummel stellt eine Liste von Periodicals of Music auf, die 131 ausgewählte Titel aus dem Zeitraum von 1699 bis 1915 umfasst. Vgl. Krummel, Periodical Publication, S. 597–608.

⁵¹⁷ Vgl. o. A.: *The Muses delight. An accurate collection of English and Italian songs, cantatas and duets, set to music for the harpsichord, violin, German-flute, &c. With instructions for the voice, violin, harpsichord or spinnet, German-flute, common-flute, hautboy, French-horn, bassoon and bass-violin; also, compleat musical dictionary, and several hundred English, Irish and Scots songs, without the music*, Liverpool 1754; im Folgenden zitiert als: o. A., *Muses Delight*. Dass mit dem erwähnten Vauxhall der Londoner Pleasure Garden gemeint ist und nicht eines der Nachahmungsunternehmen in einer anderen Stadt, lässt sich anhand der erwähnten Sänger beweisen. Beispielsweise Mr. Lowe oder Miss Stevenson waren im Londoner Vauxhall tätig. Zudem erschien die Sammlung bereits 1754, also erst etwa 10 Jahre nach der Einführung von Vokalmusik im Londoner Garten. Hingegen wird bei dem ebenfalls erwähnten Ranelagh unterschieden zwischen Ranelagh in Liverpool und dem Original in London, sodass bei Vauxhall sicherlich das Londoner Unternehmen gemeint ist, obwohl *The Muses Delight* in Liverpool veröffentlicht wurde.

keine reine Notenanthologie, sondern gleichzeitig eine Quelle für Spieltechniken, Musikbegriffe und Liedtexte. Ein umfangreicher theoretischer Apparat begleitet die Noten.⁵¹⁸

Für die Vauxhall Songs ist der Musikteil von *The Muses Delight* am interessantesten. Normalerweise werden die Notenbeiträge in zwei Systemen, Melodie- und Begleitstimme, notiert, worunter sich die Texte der übrigen Strophen befinden. Während die Überschrift den Liedtitel sowie den Namen des Komponisten oder des ausführenden Sängers angibt, wird nur in wenigen Fällen auf die Aufführungslokalität hingewiesen. „The Faithful Shepherdess“ zum Beispiel sang „Mr. Lowe, at Vauxhall“.⁵¹⁹ Mit Vauxhall stehen sechs Lieder in Verbindung, womit der Garten die am häufigsten genannte Vergnügungseinrichtung in *The Muses Delight* ist, denn Ranelagh wird nur dreimal erwähnt und das Theater in der Drury Lane lediglich einmal. Außerdem können noch weitere Kompositionen, die in der Ausgabe nicht speziell mit Vauxhall identifiziert werden, ebenfalls dort aufgeführt worden sein. „The Reasonable Lover“ von Thomas Augustine Arne wurde zum ersten Mal in dessen *Vocal Melody* 1749 veröffentlicht, also in einer Sammlung, die Vokalkompositionen für die Pleasure Gardens in Vauxhall, Ranelagh und Marylebone enthielt.⁵²⁰ Eine eindeutige Beziehung zu Vauxhall als dieses Beispiel stellt „Hither, Sweet Ulysses Haste“ her, das in Arnes *Lyric Harmony* II „as perform'd at Vaux-Hall Gardens“ 1746 erschien.⁵²¹ Darüber hinaus finden sich in *The Muses Delight* zwei Songs, die sich inhaltlich mit dem Garten auseinandersetzen, „Collin's Description of Vauxhall“ von Thomas Gladwin (1710–1799) und „Spring Gardens“ von William Boyce.⁵²² Obwohl diese Anzahl in Anbetracht des Umfangs der Sammlung mit 200 Beiträgen verschwindend klein erscheint, ist zu bemerken, dass zum Zeitpunkt der Publikation erst etwa seit zehn Jahren Vokalkompositionen für Vauxhall veröffentlicht wurden. 1754 existierte noch kein umfangreiches Korpus an Vauxhall Songs, sodass der Abdruck dieser Lieder auf die wachsende Bedeutung des Unterhaltungsorts hindeutet.

Dabei richtete sich *The Muses Delight* vermutlich an eine Käuferschicht, die diese Kollektion zum häuslichen Musizieren sowie zur musikalischen Erziehung verwendete. Aufgrund der „volksliedhaften“ Melodien mit einfachen Begleitstimmen, meist sind die Lieder auf eine Seite komprimiert, bietet sich die Ausgabe für Aufführungen im privaten Kreis an. Außerdem umfasst *The Muses Delight* Zusatzstimmen für Cembalo, Violine oder Querflöte, in der Londoner Hausmusik dieses Zeitraums gängige Amateurinstrumente.⁵²³ Eine zusätzliche Erweiterung der Funktionalität ergab sich durch die theoretischen Teile. Während die Instruktionen und der Wörterbuchteil musiktheoretische und -praktische Grundlagen vermittelten, konnte aus dem angefügten Liedtextteil rezitiert werden, weshalb das Werk als

⁵¹⁸ Vgl. o. A., *Muses Delight*. Trotz der gemeinsamen Publikation können die Abschnitte aber auch getrennt voneinander verwendet werden, da sie jeweils mit einer separaten Titelseite ausgestattet sind; das erste Vorwort beschreibt den gesamten Band.

⁵¹⁹ Vgl. o. A., *Muses Delight*, S. 50.

⁵²⁰ Vgl. o. A., *Muses Delight*, S. 74 sowie Vgl. Arne, *Vocal Melody*, S. 76/77. Eine eindeutige lokale Zuschreibung zu Vauxhall besteht bei „The Reasonable Lover“ nicht, da in der Titelei keine Spezifizierung erfolgt. Lediglich der erste Song der Sammlung „When Your Beauty Appears“ wird als in Vauxhall von Mr. Lowe gesungen angegeben.

⁵²¹ Vgl. Arne, *Lyric Harmony*, S. II.10.

⁵²² Vgl. o. A., *Muses Delight*, S. 106 und 124.

⁵²³ Vgl. o. A., *Muses Delight* sowie Reidemeister, Peter: *The Song Tunes for the Flute*, in: *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850* in: *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850*, hrsg. von Schmuhl, Boje E. Hans, Augsburg 2009 (Michaelsteiner Konferenzberichte 73), S. 98; zitiert als: Reidemeister, *Song Tunes*.

Musik- und Textbuch zugleich dienen konnte.⁵²⁴ Es ist anzunehmen, dass derartige Bände aufgrund der inhaltlichen Vielfalt, des Umfangs sowie der Kombination von Theorie und Praxis auch für Sammler interessant waren. Für Peter Reidemeister richteten sich die General Collections besonders an Mitglieder des Adels und des Bildungsbürgertums: „Diese Schicht hatte einen [...] unstillbaren Hunger auf Lesen, Lernen, Bildung – Grundaspekte der Epoche der Aufklärung.“⁵²⁵ *The Muses Delight* befriedigte diese Bedürfnisse.

Vor allem aus den genannten Beispielen von Thomas Augustine Arnes Liedern in *The Muses Delight* geht ein weiterer Aspekt der General Collections hervor: Sie enthielten oft bereits publizierte Songs. Die Sammlungen umfassten also Reprints, was ihre Bedeutung für die Vauxhall Songs etwas schmälert. Wie bei den Periodicals wäre aber auch hier eine eingehende Auseinandersetzung mit den General Collections in ihrer Gesamtheit erforderlich, um die Anzahl der in ihnen veröffentlichten Vauxhall Songs abschätzen zu können.

Single-Composer Song Books

Die für die Untersuchung der Vauxhall Songs bedeutendste Gruppe bilden die Veröffentlichungen, die Kompositionen eines einzigen Tonsetzers enthalten, die Single-Composer Vauxhall Song Books.⁵²⁶ Von den 1740er-Jahren bis zur Schließung der Gärten wurden jährlich mehrere dieser Anthologien veröffentlicht, in denen die neuesten und beliebtesten Stücke Aufnahme fanden. Dazu zählen unter anderem die vier Sammlungen von Johann Christian Bach aus den Jahren 1766, 1767, 1771 und 1779. Keine Werke für andere Aufführungsorte oder andere vokale Formen finden sich darin, weshalb sie als Single-Composer Vauxhall Song Books bezeichnet werden.⁵²⁷ Es handelt sich bei diesen Publikationen um Musikwerke, die wahrscheinlich zeitnah zu einer Aufführung in den Gärten – also in der gleichen Saison – veröffentlicht und im Normalfall nicht aus früheren Publikationen entnommen wurden.

Als Single-Composer Vauxhall Song Books werden im Zuge dieser Arbeit aber auch Drucke angesehen, die im eigentlichen Sinne keine Song Books darstellen, sondern Einzelveröffentlichungen sind. Trotzdem gleichen sie den Sammelausgaben im Hinblick auf Druckweise, Funktion und Verwendung, sodass sie als Unterkategorie der Single-Composer Vauxhall Song Books gelten können. So wurde „See, See the Kind Indulgent Gales“ von Johann Christian Bach 1777 bei Longman & Broderip als *A Favourite Song* verlegt, jedoch weist es ansonsten keine Unterschiede zu Bachs übrigen Publikationen auf. Derartige Einzelveröffentlichungen legen lediglich eine erhöhte Beliebtheit der jeweiligen Komposition nahe, da der Preis für ein einziges Vokalstück im Vergleich zu Sammlungen höher liegt. Der Preis für „See, See the Kind Indulgent Gales“ belief sich auf 2s. und 6d., wohingegen für die vierte Kollektion Bachs von 1779 mit zwei Liedern 4s. verlangt wurden.⁵²⁸ Bachs Anthologien enthalten im Vergleich zu denen der meisten anderen Komponisten mit höchstens vier Liedern aber relativ wenige Einzelkompositionen, sodass der Preisunterschied zwischen Kollektion und Einzelveröffentlichung mithilfe eines Vergleichs von Tommaso

⁵²⁴ Vgl. o. A., *Muses Delight*.

⁵²⁵ Reidemeister, *Song Tunes*, S. 106.

⁵²⁶ Hunters Begriff ‚Single-Composer Song Books‘ wird um den Zusatz ‚Vauxhall‘ erweitert, da im Folgenden die Kollektionen für Vauxhall behandelt werden.

⁵²⁷ Vgl. die Tabelle von Bachs Vauxhall Songs ab S. 304.

⁵²⁸ Vgl. Bach, *Favourite Songs*.

Giordanis Publikationen deutlicher aufgezeigt werden kann. Giordanis *Collection of Songs & Cantatas* von 1773 mit acht Beiträgen stand bei 5s., also bei etwas mehr als einem halben Shilling pro Lied. *Lady Jane Gray's Lamentation to Lord Guilford Dudley* für 2s. war viermal so teuer wie ein Beitrag der Sammlung von 1773.⁵²⁹ Demzufolge waren Einzelveröffentlichungen kostspieliger, zugleich waren sie aber auch seltener. Gleichzeitig deuten derartige Vergleiche darauf hin, dass der Umfang der Single-Composer Vauxhall Song Books unterschiedlich ausfiel. Bachs Bände sind relativ schmal, seine vierte Sammlung umfasst nur zwei Lieder und seine umfangreichsten bestehen aus vier Songs. Wie bei Giordani beinhalten dagegen James Hooks Vauxhall Song Books durchschnittlich mehr Kompositionen, die von 1777 und 1780 beispielsweise jeweils zwölf Beiträge.⁵³⁰

Neben den abweichenden Ausmaßen lassen sich die Single-Composer Vauxhall Song Books auch anhand ihres Druckbilds differenzieren. Vergleichsweise selten liegt wie bei Bach die komplette Partitur vor. In den meisten Fällen wurde lediglich ein reduziertes Notenbild dargeboten, weshalb von zahlreichen Liedern – unter anderem von Thomas Augustine Arne, John Worgan, aber auch von James Hook – keine vollständige Orchestrierung vorliegt. Ein Grund dafür ist finanzieller Natur; je weniger Notensysteme für einen Druck erforderlich waren, desto weniger Seiten waren nötig und umso billiger war die Ausgabe. Der reduzierte Druck entsprach der üblichen Publikationsweise von Vokalmusik, besonders der von Opernauszügen, die bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert meist ohne Rezitative sowie auf Singstimme und Cembalobegleitung beschränkt, manchmal mit zusätzlicher Flötenstimme, veröffentlicht wurden. Diesen Traditionen folgten die Verleger von zahlreichen Single-Composer Vauxhall Song Books bis ins 19. Jahrhundert.⁵³¹

Als Zusatz wurde außerdem oft eine Seite mit der Begleitung „For the Guittar or Flute“ angehängt. Besonders bei Arne tritt diese Ergänzung häufig auf, so auch bei seinen *New Songs Sung at Vaux-Hall* (1765).⁵³² Die Ausführung mit Gitarre und/oder Flöte deutet auf bestimmte Begleitungsgepflogenheiten im privaten Gebrauch hin. Die Zugabe von Noten für Gitarre bezieht sich höchst wahrscheinlich auf die sehr beliebte English Guitar oder Cister, ein Modeinstrument in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie war in c-e-g-c¹-e¹-g¹ gestimmt, weshalb die Zusatzstimmen vieler Vauxhall Songs in C notiert sind, auch wenn die Musikstücke in einer anderen Tonart stehen; sie klang eine Oktave tiefer als notiert. Das Repertoire der English Guitar bestand primär aus arrangierten Arien, Liedern, Balladen und Tänzen, denen ein Teil der Vauxhall Songs musikalisch ähnelt. Da die Gitarrenstimme fast ausnahmslos ohne Tabulaturenschrift notiert ist, entspricht auch das der typischen Vorgehensweise der Verleger von Musik für die Englische Gitarre. Im Zusammenhang mit deren Verwendung spezifiziert MacKillop für Schottland, dass das Instrument vor allem von

⁵²⁹ Vgl. Giordani, Tommaso: *A Collection of Songs & Cantatas. Sung at Vauxhall Gardens By Mrs. Weichsell and Mrs. Hudson Composed by Tomaso Giordani*, London 1773, RISM A/I: G 2149, GB-Lbl G.800.m; im Folgenden zitiert als: Giordani, *Collection* 1773; Vgl. Giordani, [Tommaso]: *Lady Jane Gray's Lamentation to Lord Guilford Dudley - A Favourite Scotch Song as Sung at Vauxhall*, London [o. J.], RISM A/I: G 2216; AA 2216, GB-Lbl G.296.f; im Folgenden zitiert als: Giordani, *Lamentation*.

⁵³⁰ Vgl. die Tabelle von Hooks Vauxhall Songs ab S. 465.

⁵³¹ Vgl. Hunter, Publishing, S. 655. Vgl. als exemplarisches Beispiel für die Publikationsgepflogenheiten im 19. Jahrhundert: Hook, James: *A Collection of Favorite Songs Sung at Vauxhall Gardens With unbounded Applause Composed by Mr. Hook*, London 1804, GB-Lbl G.379; im Folgenden zitiert als: Hook, *Collection* 1804.

⁵³² Vgl. Arne, Thomas Augustine: *The New Songs Sung at Vaux-Hall by Mr. Gilson, with the Favorite Scots Air Sung by Miss Brent. Compos'd by Dr. Arne*, London [1765], RISM A/I: A 1999; AA 1999; im Folgenden zitiert als: Arne, *New Songs Vaux-Hall*. Vgl. Christensen, Public Music, S. 71 sowie Reidemeister, *Song Tunes*, S. 87.

Damen der Aristokratie gespielt wurde.⁵³³ Etwas weiter formuliert es Andreas Michel, wenn er in seinem Instrumentenkatalog die Englische Gitarre als „ein typisches Instrument des Bürgertums, das dilettierend [...] in privater Sphäre musizierte,“ bezeichnet.⁵³⁴ Mit Verweis auf Abraham Rees *Cyclopædia* (1819) soll die Englische Gitarre in allen Schichten beliebt und besonders für Frauen geeignet gewesen sein.⁵³⁵ Das zweite Zusatzinstrument, das in den Publikationen über Vauxhall Erwähnung findet, ist die Flöte, die unter anderem auf zeitgenössischen Gemälden als Amateurinstrument für Männer dargestellt wurde. In den Drucken der Vauxhall Songs wird sie normalerweise als „German Flute“ spezifiziert, so etwa bei Arnes „The Female Duelist“ aus *The Vocal Grove*. Interessanterweise ist die Melodie der Komposition, die in B-Dur steht, für die Gitarre in C und für die German Flute in D notiert. Die Setzweise der Flöte in D sowie die Spezifizierung mit German Flute verweist auf die Querflöte. Diese etablierte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als ein Lieblingsinstrument von Amateuren in ganz Europa und setzte sich gegenüber der Blockflöte allmählich durch, sodass die Ausführung von Vauxhall Songs im häuslichen Kreis mit Flötenbegleitung plausibel erscheint.⁵³⁶

Gerade das Anfügen der Instrumentalbegleitung für Gitarre und/oder Flöte am Ende einer Liedersammlung, oft auf einem separaten Notenblatt, erleichterte die gemeinsame Ausführung durch einen Vokalistin und einen Instrumentalisten. Außerdem boten die Drucke oft ein vereinfachtes Notenbild an, sodass die Ausführenden über keine große technische Versiertheit verfügen mussten.⁵³⁷ In Arnes *Lyric Harmony I* wird im Lied „Cloe Generous as Fair“ sogar explizit auf die private Spielweise eingegangen, indem den Dilettanten eine kurze Anweisung mitgeliefert wird:

„NB In accompanying this Air on the Harpsichord, the Cords on the Notes following the Quaver Rests in ye Bass are to be struck on the Rests, to fill up the Vacancy, as the Performer will see by the Figuring. And the Air must be play'd as fast, as a Performer on the Violoncello can catch the Bass Notes without Confusion.“⁵³⁸

Die Anweisung legt eine Begleitung des Sängers nicht nur durch das Cembalo nahe, sondern es sollte auch ein Violoncellist die Basslinie spielen. Damit war diese Veröffentlichungsart

⁵³³ Vgl. MacKillop, Rob: The Guitar, Cittern and Guittar in Scotland – an historical introduction up to 1800, in: Gitarre und Zister. Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800, hrsg. von Monika Lustig, Döbel 2004, S. 147 (Michaelsteiner Konferenzberichte 66); im Folgenden zitiert als: MacKillop, Guitar. Vgl. Walsh, Stuart: Is the English guitar a guitar or a cittern?, in: FOMRHI Quarterly (47) 1987, S. 43; im Folgenden zitiert als: Walsh, English guitar. Vgl. Coggin, Philip: 'This easy and agreeable Instrument'. A history of the English guitar, in: Early Music 15 (1987), S. 205–209; im Folgenden zitiert als: Coggin, English guitar. Vgl. Dausend, Gerd-Michael: Die klassische Gitarre (1750-1850), Minden 2002 (Schriftenreihe Gitarre 2), S. 14; im Folgenden zitiert als: Dausend, Gitarre. Vgl. exemplarisch die Setzweise des Songs „The Caution“ in: Arne, Vocal Grove, S. 4/5.

⁵³⁴ Michel, Andreas: Zistern. Europäische Zupfinstrumente von der Renaissance bis zum Historismus, Leipzig 1999, S. 49; im Folgenden zitiert als: Michel, Zistern.

⁵³⁵ Vgl. MacKillop, Guitar, S. 147 sowie Michel, Zistern, S. 49 sowie Walsh, English guitar, S. 43 sowie Coggin, English guitar, S. 206.

⁵³⁶ Vgl. Arne, Vocal Grove, S. 2. Vgl. Busch-Salmen, Gabriele und Adelheid Krause-Pichler (Hrsg.): Handbuch Querflöte. Instrument·Lehrwerke·Aufführungspraxis·Musik·Ausbildung·Beruf, Kassel u. a. 1999, S. 45 und 202; im Folgenden zitiert als: Busch-Salmen, Querflöte. In diesem Zusammenhang muss bemerkt werden, dass sich nicht bei allen Liedern zwei separat notierte Stimmen für die Gitarre und die Flöte finden, sondern in manchen Fällen nur eine angegeben wurde. Vgl. Mayer-Brown, Howard u. a.: Art. „II. The Western transverse flute“, in: NGr (1992) Bd. 9, S. 37; im Folgenden zitiert als: Mayer-Brown, Flute NGr.

⁵³⁷ Vgl. die Ausführungen zur vereinfachten Drucklegung bei: Reidemeister, Song Tunes, S. 104/105.

⁵³⁸ Vgl. Arne, Lyric Harmony, S. I.14. Diese Anmerkung scheint eine der einzigen zu sein, da weitere Beispiele bisher nicht gefunden wurden.

auf die oberen Gesellschaftskreise von der Mittel- bis zur Oberschicht zugeschnitten, die über ausreichende finanzielle Mittel zum Erwerb von Noten und Instrumenten, über eine musikalische Grundausbildung sowie über genügend Freizeit verfügten, um sich der Musikausübung zu widmen.⁵³⁹ Für professionelle Musiker, die die Noten zur öffentlichen Aufführung mit Instrumentalensemble verwenden wollten, scheinen derartige Ausgaben dagegen weniger nützlich gewesen zu sein. Die Drucke in Partiturform wie etwa von Bachs Vauxhall Songs waren für sie interessanter, da hier aufgrund der vollständigen Abbildung des Notenbilds eine Übertragung der Stimmen für verschiedene Instrumente leichter fiel.

Neben diesen Eigenarten weisen die Single-Composer Vauxhall Song Books noch weitere Charakteristika auf. Die Veröffentlichung erfolgte sowohl in den Text- als auch in den Musikausgaben fast ausschließlich mit einem allgemeinen Titel, sodass kaum Publikationen einzelner Lieder unter dem Textinzipit oder Liedtitel existieren. Bachs Vauxhall Songs dienen wiederum als Beispiel, da hierbei sogar seine dritte Veröffentlichung für Vauxhall, die mit „See, See the Kind Indulgent Gales“ aus nur einem einzigen Beitrag besteht, als *A Favourite Song Sung by Mrs. Weichsell, At Vaux Hall Gardens Composed by John Christian Bach* publiziert wurde. Eine weitgefasste Titelei wurde gewählt, in der einige fixe Bestandteile zu identifizieren sind. Fast ohne Ausnahme enthalten die Vauxhall Song Books den Namen der Sänger – im Falle von Bachs Kollektion war dies Mrs. Weichsell –, was wahrscheinlich die Verkaufschancen erhöhen sollte. Daneben wird auf die Vauxhall Gardens hingewiesen. Einen weiteren festen Titelbestandteil bildet der Name des Komponisten, durch den mit und für den Tonsetzer geworben und dessen Autorschaft öffentlich gemacht wurde. Mit dem Verzicht auf individuelle Titel sahen die Verleger davon ab, die einzelnen Beiträge deutlich voneinander abzugrenzen. Sie verstanden die „Songs Sung at Vauxhall“ anscheinend bereits als zusammenhängendes Repertoire, dessen Werke anhand der Sänger und Komponisten zu unterscheiden waren, und nicht anhand des Einzellieds.

Fast ohne Ausnahme findet sich zudem die Zugabe ‚favourite‘, was zum einen auf eine hohe Beliebtheit der jeweiligen Komposition hinweist, zum anderen eine beabsichtigte Vorauswahl andeutet. Eine weitere häufige Angabe ist die Information ‚new‘ – so erschien 1765 eine Sammlung von Thomas Augustine Arne unter dem Titel *The New Songs Sung at Vaux-Hall*, womit die Aktualität der Anthologie zur Sprache kam.⁵⁴⁰ Novität war ein wichtiges Kriterium für den Erfolg von Publikationen in London im 18. und 19. Jahrhundert, weshalb die meisten Veröffentlichungen nicht erneut aufgelegt wurden.⁵⁴¹ Sowohl für die Tonsetzer als auch für die Verleger scheint es ein Anliegen gewesen zu sein, die Neuheit der Kompositionen zu betonen.

Mit den Titelangaben stehen die Vauxhall Songs ganz in der Tradition der britischen Musikpublikation des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Zahlreiche Vokal- aber auch Instrumentalwerke erschienen sowohl mit ‚new‘ als auch mit ‚favourite‘. Die Bibliographie von David Hunter zeigt, dass im frühen 18. Jahrhundert bei vielen Vokaldrucken der Zusatz ‚new‘ zum Einsatz kam: entweder wurde das Gesamtwerk, zu dem die einzelnen Lieder oder Arien der Sammlung gehörten, als neu bezeichnet wie im Falle von Giovanni Bononcini

⁵³⁹ Vgl. Girdham, *English Opera*, S. 83/4 sowie Christensen, *Public Music*, S. 71 sowie Reidemeister, *Song Tunes*, S. 106.

⁵⁴⁰ Vgl. Arne, *New Songs Vaux-Hall*.

⁵⁴¹ Vgl. Reidemeister, *Song Tunes*, S. 106.

(1670–1747) *Songs in the New Opera Call'd Camilla* (1706) oder die einzelnen Lieder wurden als neu angepriesen. Als Beispiel hierfür sei Anthony Youngs (1683–1747) *Collection of New Songs, For One or Two Voices* (1707) angeführt.⁵⁴² Ähnlich liegt der Fall bei ‚favourite‘, ein Begriff, mit dem Vokalstücke wie Arien aus italienischen Opern, englischen Musiktheaterwerken oder Kirchenmusik wie Oratorien beschrieben wurden; Bachs *Favourite Songs in the Opera Carattaco* (1768) verdeutlichen diese Vorgehensweise genauso wie Händels *Favourite Songs in Alexander's Feast* (1739).⁵⁴³ Die Publikation von Arien oder Liedern als ‚Favourite Songs‘ geht auf John Walsh (1665–1736) zurück, der sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts beim Druck von Bühnenkompositionen auf diese Form spezialisierte.⁵⁴⁴ Bald erkannten andere Londoner Verleger die kommerziellen Vorteile dieser Technik, sodass im Verlauf des 18. Jahrhunderts hunderte Ausgaben von ‚Favourite Songs‘ erschienen. Ausgewählte ‚Hits‘ in reduziertem Format zu veröffentlichen, entwickelte sich zu einer typischen Vorgehensweise der Londoner Drucker, um Vokalmusik auf kostengünstige und publikumswirksame Weise herauszugeben. Damit wurde einem wachsenden Teil der Gesellschaft die Möglichkeit gegeben, sich im Privaten mit ihren Lieblingstiteln aus Oper und Konzert auseinanderzusetzen. Die Vauxhall Songs ordnen sich in diese Tradition ein und wurden von bedeutenden Verlegern wie Bremner, Welcker oder Longman & Broderip in dieser Form publiziert.⁵⁴⁵

Die ähnliche Titelanlage weist noch auf eine weitere in England im 18. Jahrhundert verbreitete Publikationsmethode hin, die Passe-partout Titelseiten. „The technique involved the creation of title-page plates with a blank area within which title information could be printed from a second plate or supplied in manuscript. Different works thus have the same passé-partout title-page.“⁵⁴⁶ Seit Ende des 17. Jahrhunderts kam diese Technik für Notendrucke zur Anwendung, wobei wiederum John Walsh eine Vorreiterrolle einnahm. Mithilfe dieser standardisierten Methode wurden die Titelseiten ähnlicher Bände angelegt, indem gleichbleibende Informationen wie ‚The favourite Songs sung at‘ erhalten blieben und andere wie Komponist oder Aufführungsort ausgetauscht werden konnten.⁵⁴⁷ Die Bedeutung der Passe-partout Titel für die Single-Composer Vauxhall Song Books lässt sich jedoch nicht genau abschätzen, da hierfür eine umfangreiche drucktechnische Untersuchung notwendig wäre. Die Bibliographie der Musikdrucke von Walsh sowie ein Vergleich der im Zuge dieser Arbeit analysierten Sammlungen ermöglichen aber Vermutungen. Bei Arnes Anthologien verwendete Walsh nachweislich keine Passe-partout Titel, sondern variierte die gegebenen

⁵⁴² Vgl. Hunter, David: *Opera and Song Books Published in England 1703–1726 a descriptive bibliography*, London 1997, S. 63/64 und 112/113; im Folgenden zitiert als: Hunter, Bibliography.

⁵⁴³ Vgl. Bach, Johann Christian: *The Favourite Songs in the Opera Carattaco*, London 1768, RISM A/I: B 169; BB 169 sowie Händel, Georg Friedrich: *The Favourite Songs in Alexander's Feast*, London 1739, RISM A/I: H 1007; HH 1007.

⁵⁴⁴ Vgl. Krummel, Donald W.: Art. „II. Publishing“, in: NGr/2 (2001), Bd. 20, S. 364 im Folgenden zitiert als: Krummel, Publishing NGr. Auch anhand der von William C. Smith und Charles Humphries vorgelegten Bibliographie der Musikwerke, die im Walsh-Verlag zwischen 1721 und 1766 erschienen sind, lässt sich die häufige Verwendung von ‚new‘ und ‚favourite‘ in der Titelei nachvollziehen. Vgl. Smith, William C. und Charles Hymphries: *A Bibliography of the Musical Works published by the Firm of John Walsh during the years 1721–1766*, London 1968; im Folgenden zitiert als: Smith, Walsh Bibliography.

⁵⁴⁵ Vgl. Christensen, Public Music, S. 71 und 74/75 sowie Krummel, Publishing NGr, S. 364.

⁵⁴⁶ Hunter, David: *The Printing of Opera and Song Books in England, 1703–1726*, in: Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association 46/2 (1989), S. 336; im Folgenden zitiert als: Hunter, Printing.

⁵⁴⁷ Vgl. Hunter, Printing, S. 337–339.

Informationen, sowohl was Druckbild als auch Wortwahl betrifft, deutlich.⁵⁴⁸ Ebenso ist die Situation bei Johann Christian Bachs und James Hooks Veröffentlichungen, woraus sich schließen lässt, dass die Passe-partout Technik für die Single-Composer Vauxhall Song Books keine herausragende Rolle spielte.⁵⁴⁹ Warum diese Gestaltungsweise hier nicht zum Einsatz kam, ist nicht leicht zu erklären. Sie scheint schließlich vor allem dann sinnvoll gewesen zu sein, wenn mehrere ähnlich aufgebaute Drucke im gleichen Verlag veröffentlicht wurden. Obwohl die Vauxhall Songs diesen Voraussetzungen entsprachen, vertrauten die Verleger auf eine individuellere Gestaltung der Titelseiten, was möglicherweise den ästhetischen Wert und damit die Verkaufschancen eines Notenbands erhöhen sollte. Es ist denkbar, dass es den Verlegern aufgrund der jedes Jahr veröffentlichten Single-Composer Vauxhall Song Books wichtig erschien, die einzelne Veröffentlichung wenigstens ein Stück weit optisch abzuheben. Besonders im Falle von Hook fallen die abwechslungsreichen Titelbilder ins Auge, bei denen die Drucker mit verschiedenen Schriftarten, -größen und -schnitten arbeiteten.⁵⁵⁰ Dennoch ist der Einfluss der Passe-partout Methode auf die Vauxhall Song Books mit den einheitlichen Titelinformationen sowie der ähnlichen Anordnung nicht zu leugnen.

Den britischen Publikationsgepflogenheiten entstammt noch eine weitere Besonderheit, und zwar die Wahl der Notenschlüssel. Auf dem Kontinent war vor allem im frühen 18. Jahrhundert der G-Schlüssel selten für die Notation der hohen Vokalstimmen in Gebrauch, sondern es wurde eher auf die verschiedenen C-Schlüssel zurückgegriffen.⁵⁵¹ Für die Vauxhall Songs dagegen wählten die Drucker durchgehend den Violinschlüssel zur Notierung des Vokalparts, was in London in diesem Zeitraum gängige Praxis war. David Hunters Bibliographie belegt, dass bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts diese Schlüsselvariante für die Melodiestimme Verwendung fand.⁵⁵²

Neben der Aufnahme von derartigen Druckelementen liefern die Vauxhall Song Books auch Hinweise auf den Publikationszeitpunkt. Grundsätzlich scheinen die Lieder erst nach einer Aufführung in Vauxhall publiziert worden zu sein, worauf das in der Vergangenheit liegende „sung“ im Titel hinweist. Nur bei wenigen Veröffentlichungen, meist bei den reinen Textdrucken, wurde auf diesen Zusatz verzichtet wie bei *A new Song for Vauxhall Gardens* „The Women All Tell Me I’m False to Ma Lass“ im *Universal Magazine*.⁵⁵³ Die Ausgabe des Journals erschien im Juni 1750, sodass der Liedtext bereits am Beginn der Gartensaison dem Publikum zugänglich war. Unklar bleibt, ob das Stück vor oder nach der Publikation zur Aufführung gelangte. Letzteres entspräche den Konventionen der Londoner Opernhäuser, die Lied- und Arientexte oft vor der Premiere drucken ließen, um diese am Premierenabend zu verkaufen.⁵⁵⁴ Eventuell erschienen einige Texte für die Vauxhall Gardens im Voraus, um die Leserschaft zum einen mit dem bevorstehenden Angebot vertraut

⁵⁴⁸ Vgl. Smith, Walsh Bibliography, S. 22–25 und 312–314 sowie die Titelseiten in: Arne, Vocal Melody I/II.

⁵⁴⁹ Vgl. exemplarisch die Titelseiten bei: Bach, Favourite Songs.

⁵⁵⁰ Vgl. exemplarisch die Titelseiten von Hooks Sammlungen der Jahre 1777, 1779 und 1780.

⁵⁵¹ Vgl. Bartlett, Ian: Art. „Clef“, in: NGr/2 (2001), Bd. 6, S. 27 sowie Hiley, David: Art. „Schlüssel und Liniensystem“, in: MGG/2/S, Bd. 8 (1998), Sp. 1111/1118.

⁵⁵² Vgl. hierzu exemplarisch die Abbildung von zwei Liedern aus *A Collection of Songs for One Two and Three Voices* von John Eccles aus dem Jahr 1704 in: Hunter, Bibliography, S. 30–33.

⁵⁵³ Vgl. *A New Song for Vauxhall Gardens*, in: *Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* 6/42 (1750), S. 328.

⁵⁵⁴ Vgl. Girdham, English Opera, S. 83.

zu machen und zum anderen deren Interesse zu wecken. Bei den Textdrucken erfolgte die Publikation im Normalfall in den Sommermonaten von Mai bis September, also in der laufenden Saison, was bei den Notenausgaben ähnlich ist. So wurde Bachs erste Sammlung am Ende der Saison 1766 am 2. September im *Public Advertiser* angekündigt, wohingegen die dritte Anthologie am 23. Juli 1771 angemeldet wurde.⁵⁵⁵ Im Hinblick auf die Ankündigungen sowie den Zusatz ‚sung‘ lag die Veröffentlichung der Noten also normalerweise innerhalb der Saison, aber erst nach der Darbietung im Konzert.

Wie viele Exemplare der unterschiedlichen Ausgaben jeweils hergestellt und verkauft wurden und an welchen Rezipientenkreis sie genau gerichtet waren, lässt sich nur schwer rekonstruieren, da weder Auflagenzahlen, Zahlungsaufstellungen noch Subskribenten- oder Käuferlisten überliefert sind. Dennoch können anhand von Untersuchungen zur Musikpublikation in London im 18. und 19. Jahrhundert Rückschlüsse gezogen werden. Wie Anik Devriès-Lesure in ihren Ausführungen über die technischen Aspekte von Musikpublikation zwischen 1600 und 1900 feststellt, wurden im 18. Jahrhundert allein aufgrund der technischen Möglichkeiten nicht mehr als 250 Kopien von einer Gravurplatte hergestellt. Die durchschnittliche Produktionszahl einer Edition unter Verwendung der Stichtchnik lag aber nur zwischen 20 und 50 Exemplaren.⁵⁵⁶ Die Auflagenstärke der Vauxhall Song Books dürfte sich in diesem Rahmen bewegt haben, was die hohe Anzahl von Sammlungen pro Jahr jedoch kompensierte. Dabei zählten Liederbände wie die der Vauxhall Songs im 18. Jahrhundert zu den billiger herzustellenden und leichter verkäuflichen Notendruckern. Vollständige Opern zu verlegen, war aufwendiger und an einen eingeschränkten Käuferkreis gerichtet, wohingegen kleinere Werke wie Lieder, Klaviersonaten oder Operauszüge für professionelle Musiker, Amateure, Sammler und Institutionen interessant waren.⁵⁵⁷ Folglich liefert einzig die hohe Gesamtzahl der jährlichen Editionen einen Hinweis darauf, dass die Vauxhall Songs im Londoner Musikleben weit verbreitet waren.

Die Single-Composer Vauxhall Song Books müssen sich für die Verleger gelohnt haben, die sonst kaum mehrere Anthologien verschiedener Tonsetzer pro Saison zum Verkauf angeboten hätten. Diese Fülle an Neuerscheinungen scheint in London in diesem Zeitraum aber Normalität gewesen zu sein, denn, wie der zeitgenössische Beobachter Wendeborn bemerkte, wurden ständig neue Kompositionen auf den Markt gebracht, die ältere Werke verdrängten.⁵⁵⁸ Der Wunsch des Publikums nach Novitäten prägte den Musikmarkt. Zudem erschienen von Zeit zu Zeit sogar unterschiedliche Editionsformen derselben Lieder parallel. Ein Beispiel für die zeitgleiche Herausgabe von Text- und Musikdruck ist die bereits erwähnte Kollektion *The Vauxhall Songs for the Year 1795*, die insgesamt 32 Lieder enthält, von denen acht im selben Jahr auch in Notenform veröffentlicht wurden.⁵⁵⁹ Demnach konnte

⁵⁵⁵ Vgl. Bach, *Favourite Songs*, S. xix.

⁵⁵⁶ Vgl. Devriès-Lesure, Anik: *Technological Aspects*, in: *Music Publishing in Europe 1600–1900. Concepts and Issues Bibliography*, Berlin 2005 (*The Circulation of Music* 1), S. 78; im Folgenden zitiert als: Devriès-Lesure, *Aspects*.

⁵⁵⁷ Vgl. Jones, David Wyn: *What Do Surviving Copies of Early Printed Music Tell Us?*, in: *Music Publishing in Europe 1600–1900. Concepts and Issues Bibliography*, Berlin 2005 (*The Circulation of Music* 1), S. 140; im Folgenden zitiert als: Jones, *Printed Music*.

⁵⁵⁸ Vgl. Wendeborn, *Großbritannien*, S. 422.

⁵⁵⁹ Vgl. o. A., *Vauxhall Songs 1795*. „The Fair of Britain’s Isle“, „We Shall Be Married Tomorrow“, „Then I Fly to My Love“, „The Young Irish Captain’s the Husband for Me“, „The Little Waist Defended“, „Indeed Young

der Käufer zwischen einer Kollektion von acht Liedern im Notendruck für 3s. und dem Textdruck mit zusätzlich 26 Liedern für 6d., also einem halben Shilling, wählen.⁵⁶⁰ Da die Textausgaben eine erheblich kostengünstigere Variante als die Musikdrucke bildeten, konnte ein breiteres Publikum diese Drucke erwerben, was Wendeborn bestätigte:

„Für eine halbe Guinee kauft man nur wenig abgedruckte Bogen neuer Musik, und die Verfasser solcher Musikalien werden von ihren Verlegern sehr reichlich bezahlt. Drei bis vier Bogen von Notenmanuscript werden fast immer theurer bezahlt, als ein Alphabetstarkes Manuscript eines gelehrten Schriftstellers.“⁵⁶¹

Die Preisstaffelung gibt Hinweise auf die soziale Zusammensetzung der Käuferschicht. Aller Wahrscheinlichkeit nach richteten sich die Vauxhall Song Books an die oberen Gesellschaftskreise. Sowohl für den hohen als auch niederen Adel war der Erwerb von Druckerzeugnissen normalerweise problemlos möglich. Für die Mittelschicht, bestehend aus dem Berufs- und Bildungsbürgertum, waren die Lieder in allen Varianten ebenso erschwinglich und deren Erwerb aus Prestige Gründen sicherlich erstrebenswert. Peter Earle führt in seiner Untersuchung zu *The Making of the Middle Class* aus, dass Londoner Großkaufleute im 18. Jahrhundert pro Jahr um die £600 ausgaben, wohingegen sich das Jahresbudget des Großteils der Londoner Mittelschicht zwischen £300 und £50 bewegte. Drucke für einige Shillings zu kaufen, scheint also im Rahmen der Möglichkeiten gelegen zu haben. Trotzdem mussten zunächst die Grundbedürfnisse befriedigt werden. Nach Peter Earle gaben Familien der englischen Mittelschicht zwischen einem Drittel und der Hälfte ihres Jahreseinkommens für Ernährung und ein Viertel für Kleidung aus; den Rest sparten oder wendeten sie für häusliche Konsum- und Luxusgüter auf, zu denen auch Notendrucke zu zählen sind. Besonders aus dem Vergleich von Einkommen und Ausgaben der Londoner Mittelschicht lässt sich schließen, dass sie einen wichtigen Teil der Konsumenten der Vauxhall Songs bildete. Sie konnte sich einerseits den Konsum von Druckerzeugnissen finanziell leisten, andererseits stellte der Besitz derartiger Produkte ein Zeichen von Prestige, Wohlstand und Bildung dar.⁵⁶²

Die unteren Schichten dagegen nahmen wenn überhaupt nur peripher am Konsum der gedruckten Vauxhall Songs teil, denn es dürfte ihnen schwergefallen sein, sich neben dem eventuell einmaligen Besuch des Pleasure Gardens noch Publikationen leisten zu können. Auch ist es unwahrscheinlich, dass diese Kreise überhaupt Noten lesen konnten. Während für einzelne Balladen lediglich ein Penny nötig war und zahlreiche Kupferstiche bereits für 6d. erhältlich waren, kostete beispielsweise die Textausgabe *A Collection of All the New Songs, &c.* von 1758 1s., also 12d.. Die Noteneditionen der Vauxhall Songs waren noch kostspieliger, da etwa für Arnes *Lyric Harmony* I und II jeweils 6s., also 72d., verlangt wurden. Dem stand ein Einkommen von einfachen Arbeitern gegenüber, die vor 1765 im Durchschnitt 10s. in der Woche verdienten, was um 1816 auf 18s. bis 25s. stieg. Dieses

Man I Must Deny“, „O Dearly I Love Somebody“ und „The Soldier’s Farewell“ erschienen in derselben Saison in der Anthologie *The Favourite Songs Sung At Vauxhall Gardens*. Vgl. Hook, James: *The Favorite Songs Sung At Vauxhall Gardens*, by Mrs. Mountain, Miss Milne, Mrs. Franklin, Mr. Dignum, Mr. Taylor, and Master Welsh, London 1795, RISM A/I: H 6583; HH6583, GB.Lbl G.379; im Folgenden zitiert als: Hook, Songs 1795.

⁵⁶⁰ Vgl. o. A., Vauxhall Songs 1795 sowie Hook, Favourite Songs 1795.

⁵⁶¹ Wendeborn, Großbritannien, S. 422/423.

⁵⁶² Vgl. Earle, Middle Class, S. 269–272 und 296.

Einkommen verzehrten bereits die Grundbedürfnisse von Essen über Miete bis hin zu Heizkosten, sodass an den Kauf von Druckerzeugnissen kaum zu denken war.⁵⁶³

Insgesamt handelt es sich bei den Single-Composer Vauxhall Song Books um die umfangreichste Publikationsform der Vauxhall Song, die einen historisch bedeutsamen Bestandteil des Londoner Musikmarkts darstellen. Zusammen mit den anderen Veröffentlichungsarten decken sie ein breites Spektrum im Hinblick auf Rezipienten und Verwendung ab.

IV.3. Ordnung der Vauxhall Songs

Wie anhand der begrifflichen und publikationstechnischen Vielfalt in Ansätzen ersichtlich wird, ist das Korpus der Vauxhall Songs kaum überschaubar. Dies macht eine Klassifikation notwendig, als deren Basis eine Bestimmung der grundlegenden Eigenschaften der Kompositionen dient, bevor mithilfe einer Typisierung auf ihre musikalische Ausformung eingegangen wird. Die Typisierung erfolgt in Anlehnung an Max Weber unter Verwendung von Orientierungsmodellen, die als utopische Gedankenbilder zu verstehen sind. Sie bilden „nicht die historische Wirklichkeit“ des Repertoires ab, sondern dienen als Mittel zum Zweck:⁵⁶⁴ Die Modelle sollen helfen, die Vauxhall Songs in ihrer Mannigfaltigkeit zu ordnen und zu erfassen, um in einem nächsten Schritt die musikalischen sowie historischen Zusammenhänge darlegen und das Repertoire in den größeren Kontext des Londoner Musiklebens im 18. Jahrhundert stellen zu können.⁵⁶⁵

IV.3.1. Grundlegende Eigenschaften

Sechs Kategorien lassen sich für die Vauxhall Songs benennen:

1. Aufführungsort: Vauxhall Gardens
2. Funktion: primär unterhaltend, in Ansätzen bildend
3. Textgrundlage: englischsprachige, weltliche Lyrik
4. Besetzung: vokale Solostimmen mit Orchesterbegleitung
5. Formschemata: liedartige Formen mit Instrumentalritornell oder -einleitung
6. Stilistik: Dur-/Moll-Harmonik, Homophonie, Primat der Melodie

Die Lieder sind eng an den Aufführungsort, die Londoner Vauxhall Gardens, geknüpft. Für diese Lokalität wurden die Stücke entweder neu komponiert oder für eine dortige Wiederaufführung adaptiert, um im Folgenden mit dem Titelzusatz ‚sung at Vauxhall‘ publiziert zu werden.

Das zweite Charakteristikum, das das Repertoire als zusammengehörend begreifen lässt, ist die Funktionalität der Songs. In Vauxhall dargeboten, dienten sie zuallererst der Unterhaltung; für die reiche Oberschicht bis hin zu den Mitgliedern der unteren Einkommensklassen stellten die Vokalbeiträge eine essentielle Attraktion des dortigen

⁵⁶³ Vgl. o. A., Collection New Songs sowie Arne, Lyric Harmony sowie Nosan, Vauxhall, S. 106 sowie O’Connell, Sheila: The Popular Print in England, London 1999, S. 18; im Folgenden zitiert als: O’Connell, Popular Print. Vgl. zudem die Ausführungen zu den Lebenshaltungskosten bei George, M. Dorothy: London Life in the Eighteenth Century, London 1966, S. 168/169; im Folgenden zitiert als: George, London Life.

⁵⁶⁴ Weber, Max: Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, Tübingen und Leipzig 1904 (Neudruck der 1. Auflage Schutterwald/Baden 1995; hiernach zitiert), S. 71–75; im Folgenden zitiert als: Weber, Objektivität.

⁵⁶⁵ Vgl. Weber, Objektivität, S. 70–79.

Musikspektrums dar.⁵⁶⁶ Trotzdem zeigt die Analyse, dass die Lieder aufgrund ihrer musikalischen Ausformung eine zweite Funktion innerhalb der Unterhaltungsstruktur des Gartens erfüllten. Neben der bloßen Unterhaltung dienten sie ebenso der musikalischen und ästhetischen Erziehung des Publikums. Den Besuchern wurden Vokalkompositionen von hoher Qualität – sowohl den Ausführungs- als auch den Kompositionsstandard betreffend – geboten. Mithilfe ihrer Aktualität, also durch den Einbezug aktueller Musikentwicklungen und -techniken, wurde das Verständnis der Zuhörer für zeitgenössische englische Vokalmusik gefördert. Damit setzte Jonathan Tyers eine grundlegende Geschäftsidee um, die fundamental für den Erfolg der Vauxhall Gardens war: Zeitgleich mit dem Musikgenuss, der einfachen Unterhaltung, sollte unschwellig musikalische Erziehungsarbeit geleistet werden. Vergnügen und Bildung standen bei Tyers Seite an Seite.⁵⁶⁷

Als drittes Merkmal der Vauxhall Songs fungieren die zugrundeliegenden Texte, da die Komponisten ausnahmslos englischsprachige Lyrik mit weltlicher Thematik vertonten. Weder andere Sprachen, wie das in London vor allem in der Oper und im Konzert weit verbreitete Italienisch, noch ungereimte Texte oder geistliche Inhalte fanden Aufnahme. Sogar die Rezitative der Kantaten basieren auf Teilen der jeweiligen Gedichte; eine Ausnahme bilden einige Arbeiten von Tommaso Giordani, der sich näher an der italienischen Tradition bewegt. In zwei seiner Kantaten für Vauxhall – „Cupid and Endymion“ von 1772 und „Behold the Heav’ns“ von 1773 – sind die Rezitativgrundlagen reimlos, wohingegen in denen der englischen Komponisten wie Arne, Worgan oder Hook die kompletten Texte gereimt sind. Trotzdem stehen bei Giordani den zwei ungereimten Kantaten acht Kompositionen gegenüber, deren Rezitativen gereimte Verse zugrunde liegen, weshalb selbst der Italiener vom italienischen Kantatenmodell meistens abweicht.⁵⁶⁸ Auf der Mikroebene ist das Textkorpus dagegen heterogen. Einerseits griffen die Komponisten auf ganz unterschiedliche Autoren von anonymen Gelegenheitsdichtern – die dominierende Gruppe – bis hin zu bedeutenden Meistern wie William Shakespeare zurück, andererseits ist das thematische Spektrum äußerst breit gefächert, da sich Liebestexte mit pastoralem Flair ebenso finden wie patriotische Kriegsaufrufe. Darüber hinaus griffen die Dichter auf im 18. Jahrhundert weit verbreitete Formen wie die Balladenform, das Octosyllabische Couplet, die Ottava rima aber auch freie Schemata zurück. Diese Gestaltungsweise resultiert in Gedichten, die formal, sprachlich und thematisch den Konventionen des 18. Jahrhunderts entsprechen.

Bis hierin überschneiden sich die konstanten Eigenschaften der Vauxhall Songs mit denen anderer Vokalformen, die in Vauxhall dargeboten wurden wie etwa den Catches und Glees. Erst die Besetzung ermöglicht eine Abgrenzung. Bei den Vauxhall Songs handelt es sich nämlich um Kompositionen für eine, in manchen Fällen mehrere Singstimmen, die ein Instrumentalensemble begleitet. Dieses setzt sich aus einem konstanten Kern zusammen, der aus einer Streicher- und einer Bassgruppe besteht. Im Falle der Streicher ist die Besetzung eindeutig zu benennen mit wahrscheinlich doppelt besetzter erster und zweiter Violine sowie oft Viola. Bei der Bassgruppe ist das nicht derart einfach nachzuweisen, da eine

⁵⁶⁶ Vgl. die Ausführungen zur Stellung der Vokalbeiträge in den Vauxhall-Konzerten im Kapitel III.6.2.

⁵⁶⁷ Vgl. die Beschreibungen zur Integration und Funktionalität der Musik in Vauxhall bei: Coke, Vauxhall, S. 141, 162 und 173.

⁵⁶⁸ Vgl. die Tabelle von Giordanis Vauxhall Songs ab S. 331. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Giordani bereits in den Sammlungstiteln und nicht erst im Liedtitel eine begriffliche Unterscheidung zwischen ‚Songs‘ und ‚Cantatas‘ vornimmt.

Spezifizierung in den Notendruckten fehlt. Nur von Zeit zu Zeit geben die Tonsetzer die ausführenden Instrumente des Basso Continuo an. Traditionellerweise bestand die Continuo Gruppe dabei aus verschiedenen Instrumenten. Während die Orgel, die im Konzertgebäude im Grove fest installiert war, sich als Tasteninstrument anbietet und das im Theater der Zeit gebräuchliche Cembalo ersetzt haben könnte, tritt im Normalfall noch ein Fagott hinzu, das in der Basslinie notiert wurde.⁵⁶⁹ Vor allem die Manuskripte von Henry Rowley Bishop, der zur letzten Generation von Komponisten der Vauxhall Songs zählt, liefern Informationen zum Einsatz von Violoncello und Kontrabass. So verlangen Bishops Werke im Manuskript Add MS 36966 ein groß besetztes Orchester, wobei die Violoncelli als eigene Stimme zur Verdoppelung und Unterstützung des Basses ausgeführt sind.⁵⁷⁰ Diese Notationsweise aus der späten Phase des Repertoires deutet darauf hin, dass es in Vauxhall auch vor Bishop üblich war, den Bass von Violoncello und Kontrabass, wahrscheinlich zur Verstärkung weiterer Bassinstrumente wie dem Fagott, spielen zu lassen. Der Basis aus Streichern und Bass stellten die Autoren dann unterschiedliche Blasinstrumente zur Seite, jedoch bleibt bei vielen Stücken die genaue Besetzung unklar, da vollständige Partituren fehlen. In Anlehnung an Drucke in Partiturform zum Beispiel von Johann Christian Bach oder an Autographe von Hook und Bishop kann aber geschlossen werden, dass auch bei den lückenhaft überlieferten Liedern ein Orchester mit wechselnden Blasinstrumenten die Singstimmen begleitete. Demzufolge steht die Besetzung der Vauxhall Songs in der Londoner Tradition der Bühnenmusik des 18. Jahrhunderts. In den zum damaligen Zeitraum dominierenden Formen von der englischen Ballad Opera über die italienische Opera seria bis hin zum englischsprachigen Oratorium unterstützte das Theaterorchester die Sänger beim Vortrag von Arien und Songs, wobei die Instrumente – besonders im Hinblick auf die Bläser – zwischen den einzelnen Stücken ständig gewechselt wurden. Dies war zum Teil ein Resultat der Gepflogenheit, dass in den Klangkörpern des 18. Jahrhunderts die gleichen Instrumentalisten für mehrere Blasinstrumente zuständig waren. So übernahm der Oboist besonders ab der zweiten Jahrhunderthälfte neben der Flöte auch von Zeit zu Zeit die Klarinettenstimme. Wahrscheinlich war dies auch in den Vauxhall Gardens der Fall.⁵⁷¹

Neben diesen besetzungstechnischen Gestaltungsmitteln vereinen auch die musikalischen Formen die Vauxhall Songs. Als Makrostruktur wählten die Komponisten durchweg traditionelle Schemata, die sowohl in der geistlichen wie auch weltlichen Vokalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts gängig waren. Die einfachste Form bildet das Strophenlied, das vor allem bei den englischen Komponisten häufig anzutreffen ist und auf die britische Balladentradition verweist.⁵⁷² Es finden sich aber auch durchkomponierte Lieder, die über eine ein- bis vierteilige Mikrostruktur verfügen. Besonders die ausländischen

⁵⁶⁹ Nach 1700 etablierte sich in der Oper auch in England die Ausführung des Basso Continuo durch ein oder zwei Cembali manchmal mit Theorbe und eventuell unterstützt von Violoncello und Kontrabass. Die zweite Ausführungsart bietet sich auch bei den Vauxhall Songs an, wobei die Orgel wahrscheinlich das Cembalo ersetzte. Vgl. Williams, Peter und David Ledbetter: Art. „Continuo“, in: NGr/2 (2001), Bd. 6, S. 352. Vgl. Spitzer, Orchestra, S. 276.

⁵⁷⁰ Vgl. die Tabelle von Bishops Vauxhall Songs ab S. 476.

⁵⁷¹ Vgl. Fiske, Theatre Music, S. 280–283 sowie Spitzer, John: Orchestra and voice in eighteenth-century Italian opera, in: The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera, hrsg. von Anthony DelDonna und Pierpaolo Polzonetti, Cambridge 2009, S. 112; im Folgenden zitiert als: Spitzer, Italian Orchestra. Vgl. Spitzer, Orchestra, S. 279.

⁵⁷² Vgl. McVeigh, Concert Life, S. 109.

Tonsetzer griffen vermehrt auf derartige Anlagen zurück, die mit der italienischen Oper in Verbindung stehen, wie etwa die dreiteilige Reprisesform, die zweiteilige Cavatina oder das Rondo. Dem Vokalteil voran steht dabei immer ein instrumentales Vorspiel oder Ritornell, das melodisches Material des nachfolgenden Vokalteils vorstellt. Neue Schemata wurden für die Vauxhall Songs nicht entwickelt.

Die Stilistik stellt die letzte gemeinsame Eigenschaft des Repertoires dar. Durchgehend basieren die Lieder auf einer klaren Dur-/Moll-Harmonik, bei der fast ausschließlich in benachbarte tonale Bereiche moduliert wird. Auf dieser Grundlage ist ein fast ausnahmslos homophoner Satz aufgebaut, in dem ein deutliches Primat der Melodie herrscht. Diesen Rahmen füllen die Komponisten ihren individuellen Präferenzen gemäß aus und lassen verschiedene Musiktraditionen einfließen, die vom britischen Balladenstil bis hin zur italienischen Vokalmusik reichen.⁵⁷³

IV.3.2. Typisierung

Die sechs grundlegenden Eigenschaften beschreiben lediglich die Grundzüge der Vauxhall Songs. Wichtige Aspekte wie etwa die musikalische Heterogenität, die aus Gesichtspunkten wie den zeitlichen Ausmaßen oder dem Umfang des Korpus resultieren, werden darin nicht widerspiegelt. Darum ist eine weiterführende Ordnung unabdingbar. Diese erfolgt auf Basis einer in der Retrospektive erarbeiteten Typisierung. Weder Textautoren, Komponisten noch Verleger ordneten die Beiträge in irgendeiner Weise. Sie verzichteten auf eine thematische oder musikalische Einteilung ihrer Vauxhall Songs, sodass in den Sammlungen keine Kriterien festgestellt werden können, nach denen die Anthologien aufgebaut sind. Es kann vermutet werden, dass Auswahl und Reihenfolge der Songs für die und in den Publikationen entweder von einer erfolgreichen Aufführung in den Vauxhall Gardens oder von der Kompositionsmenge der Tonsetzer in der jeweiligen Saison abhängig war. Für eine Gliederung der Vauxhall Songs konnte deshalb auf keine auf das gesamte Repertoire anwendbare Organisation aus dem zeitgenössischen Diskurs zurückgegriffen werden.

Gerade eine Typisierung bietet sich im Gegensatz zu anderen Methoden aber an, da beispielsweise die Zugehörigkeit zu einer Klasse eine definitive Entscheidung beinhaltet. Demgegenüber ermöglicht eine Einteilung in Typen, dass ein Song nicht einem einzigen Typ, sondern mehreren entsprechen kann. Die Grenzen und Übergänge sind fließend, sodass sich innerhalb eines Typs voneinander abweichende, individuelle Beiträge erfassen lassen.⁵⁷⁴ Zudem wird eine integrierende Typisierung gewählt, lassen sich schließlich verschiedene Typen oder Orientierungsmodelle von Vauxhall Songs formulieren, denen bestimmte Merkmale zugesprochen werden.⁵⁷⁵

Für das Repertoire wurden dann zwei getrennte Typisierungen entworfen: erstens anhand der inhaltlichen Ausrichtung der Texte, zweitens anhand der musikalischen Komplexität der Kompositionen. Diese Trennung von Text und Musik hat zwei Gründe. Ein

⁵⁷³ Die verschiedenen Stile werden an späterer Stelle anhand musikalischer Fallbeispiele näher beschrieben.

⁵⁷⁴ Vgl. Hempel, Carl Gustav und Paul Oppenheim: Der Typusbegriff im Lichte der neuen Logik, Leiden 1936, S. 15–20; im Folgenden zitiert als; Hempel, Typusbegriff.

⁵⁷⁵ Die Vorgehensweise bei und Beschreibung der Typisierung ist an den Arten der Typologie von Gustav Ineichen angelehnt. Vgl. Ineichen, Gustav: Allgemeine Sprachtypologie. Ansätze und Methoden, Darmstadt 1979 (Neudruck der 1. Auflage Darmstadt 1991; hiernach zitiert) (Erträge der Forschung 118), S. 18–21; im Folgenden zitiert als: Ineichen, Sprachtypologie.

Argument besteht darin, dass sich für Gedichte derselben Thematik keine gleichbleibenden musikalischen Gestaltungsmittel benennen lassen. Es besteht keine auf den gesamten Korpus zutreffende Beziehung zwischen einer bestimmten Textthematik und Musikparametern wie Tonart, Taktart, Form oder der Dominanz von Syllabik oder Melismatik. Für eine getrennte Ordnung spricht weiterhin, dass eine Typisierung weder die musikalische noch die textliche Vielfalt des Repertoires vollständig erfassen kann.

IV.3.2.1. Inhaltliche Typisierung

Nach der Auseinandersetzung mit den Textgrundlagen werden die Vauxhall Songs in fünf inhaltliche Typen eingeteilt, die sich über den gesamten Zeitraum des Repertoires hinweg finden. Eine andere Typisierungsmethode bietet sich auf sprachlicher Ebene nicht an, da sich die Gedichte stilistisch und sprachlich überschneiden. Kein bestimmtes Stilmerkmal in Bezug auf Betrachtungspunkte wie Makrostruktur, Versmaß, Reimschema oder Stilmittel benutzten die Autoren exklusiv für eine einzige Textgruppe. Vielmehr kommen dieselben formalen und stilistischen Mittel zum Einsatz, um unterschiedliche Themenschwerpunkte darzustellen. Hingegen kann eine Ordnung anhand der Thematik die Vielfalt des Repertoires abbilden; ähnliche Ordnungen treten daher auch in Sammelbänden englischsprachiger Lyrik im frühen 19. Jahrhundert auf. So organisierten die Verfasser des *Universal Songster; or, Museum of Mirth* von 1825 die Werke nach thematischen Kategorien, die sie auf der Titelseite als „Description of Songs“ angaben. Dabei finden sich neben musikalischen Bezeichnungen wie ‚Glees‘ oder ‚Chorusses‘ auch Ausdrücke wie ‚comic‘, ‚military‘ oder ‚sentimental‘.⁵⁷⁶

Eine ähnliche Typisierung anhand der inhaltlichen Ausrichtung wurde für die Vauxhall Songs erarbeitet.

- 1) Liebeslieder
- 2) Pastorale/Mythologische Lieder
- 3) Komische Lieder
- 4) Patriotische/Militärische Lieder
- 5) Vauxhall idealisierende Lieder

Anhand einer exemplarischen Textanalyse ausgewählter Lieder von James Hook – dieser Komponist wird aufgrund des großen Umfangs seines Schaffens und des daraus resultierenden Spektrums an Texttypen herangezogen – soll die inhaltliche Typisierung vorgestellt werden. Hierfür werden die Gedichte nach gleichbleibenden Kriterien untersucht: Nach einer kurzen Darstellung von Inhalt, Gedichtstruktur und Sprache wird jeweils auf die Besonderheiten hingewiesen.

1) Liebeslieder

Der Typus der Liebeslieder nimmt den weitaus größten Raum innerhalb der Vauxhall Song Lyrik ein, was unter anderem auf die vielfältigen Schwerpunkte zurückzuführen ist. Texte voller Freude und Harmonie stehen Seite an Seite mit Liebesklagen und Gedichten über unerfüllte, hoffnungslose Liebe. Im Normalfall ist die grundlegende Orientierung aber sofort

⁵⁷⁶ Vgl. die Titelseite sowie den Index in: o. A.: *The Universal Songster; or, Museum of Mirth: Forming the Most Complete, Extensive, and Valuable Collection of Ancient and Modern Songs in The English Language*, Bd. 1, London [1825]; im Folgenden zitiert als: o. A., *Universal Songster*.

ersichtlich, da die Autoren klare Strukturen und eine durchweg leicht verständliche Sprache bevorzugen, um den Inhalt zu vermitteln.

Die überwiegende Zahl an Liebesgedichten nimmt ein gutes Ende; sie suggerieren Glück und Zufriedenheit. Entweder thematisieren sie auf abstrakte Weise die Vorteile und Anforderungen der Liebe oder sie stellen eine gefühlsbetonte Liebeserklärung dar. Oft verfolgen die Dichter auch die Geschichte eines Liebespaares bis zur Hochzeit wie in Hooks „We Shall Be Married Tomorrow“ (1795).

Text 1: Hook, „We Shall Be Married Tomorrow“, 1795⁵⁷⁷

1	Young Will of the green is the lad to my mind,	a	4
2	For tho' he is apt to be teasing,	b	3
3	Not a swain in the village tho' gentle and kind,	a	4
4	Talks of love in a manner so pleasing,	b	3
5	Last night as I rov'd on the banks of the Dee,	c	4
6	To be sure my fond lover must follow,	d	3
7	He forc'd a fond kiss and a promise from me,	c	4
8	That we shou'd be married tomorrow.	d	3
9	I fain wou'd have answer'd indeed it's too soon,	e	4
10	But the lad was so fond and endearing,	f	3
11	I cou'd not refuse him so simple boon;	e	4
12	When all that he crav'd was a hearing,	f	3
13	My hand he so press'd, that I cou'd not say no	g	4
14	Or give the fond youth any sorrow	h	3
15	I heard him with patience, determine it so	g	4
16	And we shall be married tomorrow.	h	3
17	In the morning the bell, will merrily ring,	i	4
18	My heart with the thought is delighted;	j	3
19	Nor e'er will I envy a Queen or a King,	i	4
20	When I and my love are united.	j	3
21	Our lives shall be spent without murmur or ill	k	4
22	Nor e'er know of trouble or sorrow;	l	3
23	And then he may kiss me as oft as he will,	k	4
24	For we shall be married tomorrow.	l	3

In „We Shall Be Married Tomorrow“ steht das Liebesglück eines Mädchens im Zentrum. Aus der Ich-Perspektive schildert es, wie sein Geliebter, „Young Will of the Green“, sein Herz erobert und es ihn am Ende heiratet. Der anonyme Autor geht in drei Schritten – typisch für derartige Liebeslieder – vor: In der ersten Strophe teilt das Mädchen mit, dass sie in Will, den attraktivsten Jungen des Dorfs, verliebt sei. Will gibt ihm einen Kuss und entlockt ihm das Versprechen, ihn zu heiraten. In der zweiten Strophe wehrt sich das Mädchen noch gegen Wills Bemühungen, jedoch willigt es am Ende ein, ihn zu heiraten. Das heiß ersehnte Glockenläuten eröffnet so suggestiv die dritte Strophe. Alle Sorgen werden den beiden Liebenden ab jetzt fern sein, denn morgen werden sie sich das Ja-Wort geben.

⁵⁷⁷ Hook, Songs 1795, S. 4/5. Die abgebildeten Textgrundlagen sind in Bezug auf Groß- und Kleinschreibung dem heutigen Standard angepasst. Die Präsentation aller im Laufe der Dissertation analysierten Gedichte ist wie folgt organisiert: Spalte 1 gibt die Versnummer an, in Spalte 2 findet sich der Gedichttext, in Spalte 3 ist das Reimschema angegeben und in Spalte 4 ist die Hebungsanzahl der Verse verzeichnet.

So typisch wie der Inhalt von „We Shall Be Married Tomorrow“ für die für Vauxhall vertonten Liebesgedichte ist, so sehr entspricht auch die formale und sprachliche Anlage den dort üblichen Konventionen. Zur Darstellung des Liebesglücks wählt der Dichter eine regelmäßige, auf acht Verse erweiterte Balladenform mit zwei aneinandergereihten Kreuzreime und dem Wechsel von vier- und dreihebigen Jamben.⁵⁷⁸ Neben dem Octosyllabischen Couplet und der Ottava Rima ist dies eines der häufigsten auftretenden Schemata der in Vauxhall Songs verwendeten Lyrik.⁵⁷⁹ Der vermehrte Einsatz der Balladenform sowie der Rückgriff darauf in „We Shall Be Married Tomorrow“ sind damit zu erklären, dass die Ballade – eine der ältesten literarischen Gattungen überhaupt – in England im 18. Jahrhundert sehr beliebt war für Liebeserzählungen in Versform.⁵⁸⁰ Ein weiteres auffälliges Gestaltungsmittel aller fünf Typen ist die parallele Konstruktion der Schlussverse, was sich auch in „We Shall Be Married Tomorrow“ findet. Hier verpackt der Autor die drei Schritte bis zur Heirat als Pointe im jeweils letzten Vers, den er immer leicht verändert, wodurch einerseits eine sprachliche Variation, andererseits eine formale Parallelität zwischen den Strophen entsteht. Auf subtile Art und Weise verstärkt der Verfasser so die Quintessenz des Lieds: Während es sich in der ersten Strophe noch um ein bloßes Heiratsversprechen handelt, steht in den Strophen zwei und drei die Heirat fest.

Neben diesen formalen Charakteristika sind einige inhaltliche Aspekte von „We Shall Be Married Tomorrow“ als beispielhaft für die Vauxhall Songs anzusehen. Ein Hauptelement des Textes ist die ländliche Liebe – das Ganze spielt sich im Umfeld eines Dorfs an den Ufern des Flusses Dee ab –, die als ideale Form der menschlichen Zuneigung stilisiert wird. Um die Liebe zwischen dem Mädchen und Will als unkompliziert und natürlich zu charakterisieren, nutzt der Autor eine leicht verständliche Sprache und schafft eine harmonische Atmosphäre durch den Einbau zahlreicher positiver Attribute. Auf diese Weise ergänzt er oft beschreibende Adjektive, die er zur Umschreibung der Protagonisten, etwa von Will als „fond lover“ (V. 6) oder „fond youth“ (V. 14), einsetzt.⁵⁸¹ Außerdem integriert er immer wieder einprägsame Vergleiche. Das Mädchen vergleicht sich beispielsweise mit Königin und König, die es niemals beneide, wenn es mit Will vereint sei (V. 19). Das einfache Landleben mit der wahren Liebe wird als höchstes menschliches Glück dargestellt und sogar über königlichen Reichtum erhoben. Dass ländliche Liebe erstrebenswert ist, wird auf unmissverständliche Weise mitgeteilt.

Eine solche Idealisierung findet sich häufig in der Lyrik der Vauxhall Songs, wahrscheinlich um damit einerseits den Aufenthalt im naturbetonten Garten anzupreisen, andererseits um Harmonie und Zufriedenheit zu suggerieren. Die Gäste sollten den Abend in den Vauxhall Gardens in vollen Zügen genießen, wozu Lieder mit einer idealisierenden Darstellung von Liebe hervorragend beitrugen. In Thomas Augustine Arnes Schaffen finden sich zahlreiche Songs mit dieser Orientierung wie „The Charms of Isabel“ (1745), „The

⁵⁷⁸ Vgl. Ludwig, Hans-Werner: Arbeitsbuch Lyrikanalyse, Tübingen und Basel 2005, S. 65; im Folgenden zitiert als: Ludwig, Lyrikanalyse. Vgl. Rotter, Wilhelm und Hermann Bendl: Your Companion to English Literary Texts. Volume Two Analysis and Interpretation of Poetry and Drama, München 1984, S. 20; im Folgenden zitiert als: Rotter, English Texts.

⁵⁷⁹ Das Octosyllabische Couplet basiert auf jambischen Tetrametern mit dem Reimschema aabb und die acht Verse im Ottava Rima bestehen aus vierhebigen Jamben im Reimschema ababcc. Vgl. Rotter, English Texts, S. 40/119.

⁵⁸⁰ Vgl. Rotter, English Texts, S. 20.

⁵⁸¹ V. dient als Abkürzung für Vers.

Rover Reclaimed“ (1745), „The Lovesick Invocation“ (1745), „The Rose Bud“ (1746), „The Lover’s Recantation“ (1761), „The Country Wedding“ (1761), „When Hobbinol, Entreated Doll“ (1765) und „The Stammering Lover“ (1774). Auch bei Johann Christian Bachs 15 Songs nehmen die positiven Liebestexte einen großen Raum ein mit sieben Gedichten: „By My Sighs You May Discover“ (1766), „In This Shady Blest Retreat“ (1767), „Smiling Venus Goddess Dear“ (1767), „Tender Virgins Shun Deceivers“ (1767), „Ah Seek to Know What Place Detains“ (1771), „Would You a Female Heart Inspire“ (1771) und „Cease a While Ye Winds to Blow“ (1771). James Hook vertonte ebenfalls wiederholt glückliche Liebeslieder, von denen hier eine Auswahl genügen soll: „Praises of Jockey“ (1777), „The Banks of Tay“ (1779), „The Bonny Sailor“ (1780), „Love for Love“ (1780), „I’ll Think of Willy far Away“ (1789), „The Young Irish Captain’s the Husband for Me“ (1795), „O Dearly I Love Somebody“ (1795) und „Long Look’d For Is Coming at Last“ (1804).

Eine exemplarische Auswahl von Arnes Liebesliedern mit unglücklicher „Ausrichtung“ sind „The Generous Distress’d“ (1745), „The Complaint“ (1745), „Dione“ (1746), „The Despairing Shepherd“ (1746) und „Shall I Wasteing in Despair“ (1765). Bei Bach sind diese Texte seltener mit „Cruel Strephon Will You Leave Me“ (1766), „Ah Why Shou’d Love with Tyrant Sway“ (1766) und „Lovely Yet Ungrateful Swain“ (1767). Bei Hook ist das Korpus umfangreicher, sodass wiederum einige Exemplare ausreichen sollen: „Ye Verdant Woods Ye Chrystal Streams“ (1768), „Fairy Song“ (1777), „With Joy and Mirth Our Valley Ring“ (1780), „The Disconsolate Sailor’s Return“ (1789) und „Fal lal lal la Kind Sir“ (1804).

2) Pastorale/Mythologische Lieder

Ähnlich wie die positiven Liebestexte trugen die pastoralen/mythologischen Lieder, die Tim Fulford auch als „Natur“-Lieder bezeichnet, dazu bei, Harmonie und Zufriedenheit beim Hörer zu suggerieren.⁵⁸² Dies wird durch die Betonung von Schönheit, Ruhe und Einfachheit der Natur – im Falle der Texte für die Vauxhall Gardens als Anspielung auf die unmittelbare Gartenumgebung zu interpretieren – erreicht, indem Elemente aus der pastoralen Literatur zum Einsatz kommen. Einige Hauptmerkmale pastoraler Poesie können in Anlehnung an Paul Alpers Monographie *What Is Pastoral?* wie folgt identifiziert werden: die idyllische Landschaft als örtlicher Rahmen des Geschehens; die Natur als Umgebung für die Darbietung von Musik; eine Atmosphäre von ‚otium‘ in der Bedeutung von Muße; die bewusste Wahrnehmung von Kunst und Natur sowie das Auftreten von Hirten als Sänger und Akteure.⁵⁸³ Diese Gestaltungsmittel finden sich in unterschiedlich stark ausgeprägter Form in den pastoralen/mythologischen Liedern für Vauxhall. Oft greifen die Dichter auf ein rustikal gefärbtes Milieu zurück, in dem sich vor allem Liebesszenen zwischen einem Dorfmadchen und einem Hirten abspielen. In gewisser Weise legitimiert wird das Ganze durch den Einbezug von Göttergestalten und mythologischen Figuren, die der harmonischen Naturatmosphäre eine himmlische Komponente beifügen. Einige Texte widmen die Autoren sogar vollständig einer Götterfigur, worauf bereits der Titel wie bei Arnes „Hymen“ aus *The*

⁵⁸² Vgl. Fulford, Tim: „Nature“ poetry, in: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, hrsg. von John Sitter, Cambridge 2001, S. 109; im Folgenden zitiert als: Fulford, Nature poetry.

⁵⁸³ Vgl. Alpers, Paul: *What Is Pastoral?*, Chicago 1996, S. 22; im Folgenden zitiert als: Alpers, Pastoral.

Vocal Grove (1774) hinweist.⁵⁸⁴ Da der zentrale Aspekt dieser Gruppe die Darstellung der Natur ist, überrascht eine starke Ähnlichkeit zu den von Fulford herausgegriffenen Beispielen nicht. Zahlreiche britische Dichter von Alexander Pope (1688–1744) bis James Thomson (1700–1748) nutzten in diesem Genre die positive Beschreibung eines ländlich geprägten Naturraums, um ein Gefühl von Nationalstolz zu vermitteln. „»English nature«, that scenery of rolling hills, oak trees, green pastures, country houses, and churchyards overgrown with moss, is a creation of the eighteenth century. It is a landscape, but it is also a way of feeling – of feeling about native soil, of feeling about the past, of feeling about Englishness itself. Patriotism and nationalism, that is to say are encoded in a symbolic view of a rural landscape.“⁵⁸⁵ Die sprachlichen Bilder, die die Gedichte dieser Richtung prägen, reichen vom Sitzen im Schatten prächtiger Eichen über die Beschreibung friedlicher Schafherden und trillernder Singvögel bis hin zum Auftreten unbeschwerter Bauernburschen.⁵⁸⁶ In dieser Tradition stehen auch die pastoralen/mythologischen Lieder für die Vauxhall Gardens.

Einige der Charakteristika dieses Typs lassen sich anhand von „The Rosy Dawn“ aufzeigen, dessen Vertonung Hook 1777 veröffentlichte.

Text 2: Hook, „The Rosy Dawn“, 1777⁵⁸⁷

1	When primrose sweet bedeck the year	a	4
2	And sportive lambkins play,	b	3
3	When lillies in each vale appear	a	4
4	And music wakes the day.	b	3
5	With joy I meet my shepherd swain	c	4
6	Come tripping o’er the lawn,	d	3
7	Then hand in hand we range the plain	c	4
8	To hail the rosy dawn.	d	3
9	Well pleas’d I hear his artless tale,	e	4
10	While rural scenes delight,	f	3
11	Beneath the beach in yonder dale	e	4
12	His music charms the night.	f	3
13	When morn returns I meet my swain	g	4
14	Come tripping o’er the lawn,	h	3
15	Then hand in hand we range the plain	g	4
16	To hail the rosy dawn.	h	3
17	Without a blush to church I’ll haste	i	4
18	With him who has my heart,	j	3
19	While love invites no time I’ll waste	i	4
20	No more we’ll ever part.	j	3
21	And when returning with my swain	k	4
22	We’ll trip it o’er the lawn,	l	3
23	While hand in hand we range the plain	k	4
24	We’ll hail the rosy dawn.	l	3

⁵⁸⁴ Vgl. Arne, *Vocal Grove*, S. 34–37.

⁵⁸⁵ Fulford, *Nature poetry*, S. 109.

⁵⁸⁶ Vgl. Fulford, *Nature poetry*, S. 109–134.

⁵⁸⁷ Vgl. Hook, *Collection 1777*, S. 10/11.

Wie in „We Shall Be Married Tomorrow“ skizziert auch der anonyme Verfasser von „The Rosy Dawn“ in drei Strophen eine harmonische Liebesszene zwischen einem Mädchen und einem Hirten. In den ersten acht Versen leitet das lyrische Ich in die Handlung ein, indem es einen unberührten Ort in der Natur schildert, in dem es seinen geliebten Hirten trifft. In der zweiten Strophe geht das Mädchen auf sein Glück mit dem Hirtenjungen ein, bevor es in den letzten acht Versen einräumt, seinen Geliebten so bald wie möglich heiraten zu wollen.

Die perfekte Umgebung für die Liebesgeschichte bildet die ungestörte Natur, auf die auf formaler Ebene bereits die regelmäßige Balladenform hindeutet. Mit Bezug auf Alpers Charakteristika der pastoralen Poesie fällt dabei auf, dass der Autor in den ersten drei Versen auf Basis leicht verständlicher sprachlicher Bilder eine idyllische Landschaft als Handlungsrahmen erschafft, in dem in von Blumen bedeckten Tälern die Lämmer fröhlich spielen (V. 2). Besonders wichtig sind in diesem Zusammenhang die jeweils letzten beiden Zeilen in allen Strophen: das junge Liebespaar begrüßt immer wieder aufs Neue die Morgenröte, „the rosy dawn“, wenn es Hand in Hand die Ebenen durchstreift (V. 7, 15 und 23). Während die Protagonisten zum einen die Natur in all ihrer Schönheit aktiv wahrnehmen, dient sie zum anderen als Ort der Darbietung von Kunst und Musik. Die erste Anspielung darauf erfolgt im vierten Vers, wenn die in Personifikation eingesetzte Musik den Tag weckt (V. 4). In der zweiten Strophe betont der Dichter dieses Element noch stärker, wenn das Mädchen der schlichten Geschichte des Hirten lauscht (V. 9). In den nächsten Zeilen beginnt dieser dann schließlich selbst zu musizieren, sodass die Natur als perfekter Rahmen zur Darbietung von Musik portraitiert wird. Das Genießen von Natur und Kunst wird als erfüllendes Erlebnis stilisiert und die Personen nehmen beides inständig wahr.

In „The Rosy Dawn“ bezog der Verfasser derart aber nicht nur die pastorale Tradition ein, sondern er verwies gleichzeitig auf die Vauxhall Gardens als momentanen Aufenthaltsort des Publikums. Dass die Gartenanlage ein Ort war, der vom Management mit der Intention angelegt war, eine Verbindung von Natur und Kunst zu erzeugen, spiegelt sich in derartigen pastoral/mythologischen Liedtexten wider. Besonders beliebt als Treffpunkt von Liebenden in den Vauxhall Songs ist so der Hain, der „grove“, mit dem auf den direkten Darbietungsort der Lieder, das Orchestra im Grove, angespielt wurde. Auf diese Weise erfuhr das Publikum zusätzlich zum Flair des ländlichen Schauplatzes eine inhaltliche Nähe zu seinem aktuellen Standort, ganz als ob es Teil der Geschehnisse im jeweiligen Gedicht sein könnte. Die pastoralen Lieder sollten dazu beitragen, dass sich die Gäste selbst wie in einer harmonischen Traumwelt fühlten. Vor ihren Augen sollte eine Idylle erstehen, die sie auf den abgelegenen Wegen in Vauxhall selbst erfahren konnten.

Innerhalb des Repertoires stellen die pastoralen/mythologischen Lieder einen im Vergleich zu den Liebesliedern kleinen Teil dar. Bei Arne findet sich in seiner ersten Sammlung *Lyric Harmony* eigentlich nur ein Beispiel mit „The Invitation“ (1745) und auch danach sind die klar in diese Gruppe einzuordnenden Beiträge selten. Anklänge an die pastorale Tradition weisen die beiden Lieder „Diana“ und „Hymen“ von 1774 auf. In Bachs Vauxhall Songs können mit „Come Colin Pride of Rural Swains“ (1766), „Oh How Blest Is the Condition“ (1779) und „Hither Turn Thy Wand’ring Eyes“ (1779) drei Lieder dieser Kategorie zugeteilt werden. Von Hook sind dagegen keine dominierend pastoralen Beiträge zu nennen, aber einige seiner Vertonungen weisen in diese Richtung wie „Patty of the Hill“ (1768), „The Nod Wink and Smile“ (1777), „Delias Promise“ (1777), „The Banks of Tay“

(1779), „He Plighted Once to Me“ (1779), „With Joy and Mirth Our Valley Ring“ (1780) sowie „Long Look’d For Is Coming at Last“ (1804).

3) Komische Lieder

Eine andere Art von Unterhaltung lieferten die komischen Lieder, die mithilfe von Sarkasmus, Ironie und derbem Witz amüsieren sollten und die verschiedene Themen vom Alltagsleben über Liebe bis hin zu Philosophie behandelten.

Hooks „The Little Waste“ (1795) soll hierfür als Beispiel dienen.

Text 3: Hook, „The Little Waste“, 1795⁵⁸⁸

1	I am a chearfull fellow, although a married man,	a	6
2	And in his age of folly, pursue a saving plan.	a	6
3	Tho’ wives are thought expensive, yet who can live alone.	b	6
4	Then since they are dear creatures, ’tis best to have but one,	b	6
5	My choice discovers clearly my prudence and my taste,	c	6
6	I’ve a very little wife with a very little waste.	c	6
7	Marriage is a draught we take for better or for worse,	d	6
8	And wise is he who can prevent the drafts upon his purse,	d	6
9	But evils are much lessen’d, when wives are well inclin’d	e	6
10	For tho’ they come across us, they shape them to our mind,	e	6
11	If matters are well manag’d, no need to be strait lac’d	f	6
12	You may with little danger, increase the little waste.	f	6
13	Tho’ spousy’s so discreet, still each fashion she’ll display,	g	6
14	Her bosom heaven bless her, is as open as the day,	g	6
15	Her garment may I venture a simile to beg,	h	6
16	Hangs loosely from her shoulder like a gown upon a peg,	h	6
17	Yet fearfull of expences, she shortens them tho’ small,	i	6
18	And if she goes on short’ning there’ll be no waste at all.	i	6

Ähnlich wie in den vorangegangenen Liedern wird auch „The Little Waste“ aus der Perspektive eines anonymen Protagonisten, in diesem Fall der eines Mannes, erzählt. Dieser erteilt auf humorvolle Weise Ratschläge, nach welchen Kriterien sich ein Mann seine Ehefrau aussuchen sollte.

Humorvolle Elemente durchziehen alle Ebenen des Textes. Da der Dichter drei Strophen mit langatmigen Versen einsetzt, kommt bereits auf formaler Ebene aufgrund des im 18. Jahrhundert veraltet wirkenden sechshebigen Alexandriners die komische Ausrichtung ansatzweise zum Ausdruck.⁵⁸⁹ Zudem eröffnet der Autor das Gedicht mit unterschwelligem Humor, und zwar in Form einer Antithese: Das lyrische Ich stellt sich als ein fröhlicher Geselle vor, obwohl er verheiratet sei (V. 1). Dem von einigen Männern beklagten Schicksal, nach der Heirat unglücklich zu sein, konnte es nämlich glücklicherweise entgehen. Gerade derartige Vergleiche werden in „The Little Waste“ oft als komisches Stilmittel eingesetzt. So weist der Dichter in der letzten Strophe direkt auf ein Simile – „may I venture a Simile to beg“ – hin, um zu demonstrieren, wie unvorteilhaft Kleider an einer zu dünnen Frau aussehen.

⁵⁸⁸ Vgl. Hook, *Favourite Songs* 1795, S. 10/11.

⁵⁸⁹ Vgl. Rotter, *English Texts*, S. 117.

Sie würden einem Abendkleid gleichen, das an Wäscheklammern aufgehängt werde (V. 16). Das dominierende Bild des Texts ist dabei die Taille der Frau, die in zweierlei Hinsicht zu deuten ist. Zum einen gilt eine schmale Taille als Symbol weiblicher Attraktivität, zum anderen wird in „The Little Waste“ damit auf tugendhafte Sparsamkeit verwiesen. In diesem Sinne bezeichnet das lyrische Ich die Wahl seiner Ehefrau, die eine schmale Taille habe, als Zeichen seiner Klugheit und seines guten Geschmacks (V. 5). Gerade die richtige Balance zwischen dünn und dick – in übertragener Bedeutung von sparsam und verschwenderisch – sei aber nicht immer leicht zu finden. Männer müssen ständig auf der Hut sein, denn die Ehe könne schlimme Folgen haben. Entweder die Frau sei zu verschwenderisch oder sie sei so sparsam, dass sie die Taille ihres Kleids derart kürze, dass am Ende gar keine Taille mehr vorhanden sei (V. 18). In Zusammenhang mit der „Little Waste“ trägt noch ein weiterer Umstand zur Komik bei, der jedoch nur beim Lesen Wirkung zeigt, und zwar das integrierte Wortspiel. Durch den thematischen Zusammenhang wird klar, dass mit der „Little Waste“ eine schmale Taille gemeint ist. In der vorliegenden Schreibweise bedeutet „Waste“ aber eigentlich Verschwendung oder Abfall, wodurch dem Ganzen eine weitere humorvolle Facette zu eigen wird. Damit amüsiert „The Little Waste“ mithilfe einfacher sprachlicher Gestaltungsmittel, ohne ein tiefgründiges oder gar politisch motiviertes Verständnis der Witze vorauszusetzen.

Die dominierende komische Ausrichtung findet sich nur in relativ wenigen Texten. Sowohl Arne als auch Bach vertonten keine primär auf humorvolle Unterhaltung abzielenden Gedichte. In Hooks Schaffen erscheinen neben „The Little Waste“ nur wenige wie „The Nod Wink and Smile“ (1777), „The Description“ (1779) oder „Advice to the Fair“ (1780).

4) Patriotische/Militärische Lieder

Den patriotischen/militärischen Texten kam eine andere Aufgabe zu; sie wurden integriert, um den Nationalstolz der Besucher wach zurufen. Die Vauxhall Gardens dienten auf vielerlei Weise als Ort von patriotischer Loyalität und Vaterlandsliebe, besonders auf Ebene der Kunstwerke, Architektur und sozialen Strukturen, etwa mit der Schirmherrschaft des Prince of Wales oder in Form der Sonderfeierlichkeiten zu Ehren wichtiger militärischer Erfolge.⁵⁹⁰ In dieser Reihe stehen die patriotischen/militärischen Lieder, da die Autoren damit die nationalistische Stimmung im Land vor allem zu Zeiten internationaler Auseinandersetzungen wie während des Amerikanischen Unabhängigkeitskrieges oder im Zuge der andauernden Konfrontationen mit den kontinentaleuropäischen Mächten aufgriffen. Demzufolge ist ein wiederkehrendes Gestaltungselement der national gefärbten Lieder, Länder wie Frankreich und Spanien als Feinde zu stilisieren, wohingegen Großbritannien als siegreiche, freiheitliche Nation gefeiert wird.⁵⁹¹

Hooks Vauxhall Song „Old England“ aus dem Jahr 1779 ist in mehrfacher Hinsicht ein Paradebeispiel dieses Typs.

⁵⁹⁰ Vgl. Nosan, Vauxhall, S. 102 sowie Conlin, Vauxhall Revisited, S. 725.

⁵⁹¹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 157.

Text 4: Hook, „Old England“, 1779⁵⁹²

1	What nation for freedom with us can compare,	a	4
2	What nation like Britain reaps conquest from war.	a	4
3	Unrival'd in pow'r, unequal'd in fame.	b	4
4	Dominion and riches distinguish her name.	b	4
5	Let murmuring slaves at fate repine	c	4
6	We freedom claim by right divine.	c	4
7	Let the French if they please still continue to boast,	d	4
8	An intention to visit and pillage our coast,	d	4
9	We're match for monsieurs with our troops and our fleet	e	4
10	They beat us alone in finesse and deceit.	e	4
11	Let murmuring slaves at fate repine	f	4
12	We freedom claim by right divine.	f	4
13	Hence discord for ever, no more shake the land,	g	4
14	Be Britons resolv'd in a firm patriot band,	g	4
15	May we claim as our right and forever maintain.	h	4
16	Undiminish'd our empire over the main.	h	4
17	Let murmuring slaves at fate repine	i	4
18	We freedom claim by right divine.	i	4
19	Huzza for old England let's cheerful advance,	j	4
20	To punish the falsehood and baseness of France,	j	4
21	Sound the fife, beat the drum, let the signal be given,	k	4
22	Since justice and freedom are order'd by heaven.	k	4
23	Let murmuring slaves at fate repine	l	4
24	We freedom claim by right divine.	l	4

Die Kernaussage von „Old England“ ist der rechtmäßige Triumph, den England über seine Feinde – in diesem Fall Frankreich – erringt. Um dies auszudrücken, belegt der anonyme Autor England und Frankreich mit gegensätzlichen Charakteristika. Während er die Franzosen als die Küsten plündernde „monsieurs“ bezeichnet, die England nur mit Falschheit und Betrug zu besiegen wissen (V. 10), wird die Insel als mächtiges, geeintes Land der Freiheit inszeniert.

Ein Gefühl von nationaler Zusammengehörigkeit suggeriert auch in diesem Text die Form. Die vier Strophen sind als Octosyllabische Couplets mit durchgehendem Paarreim und vierhebigen Jamben gestaltet, was formale Einheitlichkeit zur Folge hat. Zudem greift der Verfasser ebenfalls auf leicht verständliche Stilmittel zurück, um eine Identifikation des Lesers oder Hörers mit „Old England“ zu erreichen. England wird durchweg personifiziert und erscheint als im Recht handelnder Akteur. Außerdem streut der Dichter immer wieder Vergleiche und Antithesen ein, um England als Nation gegenüber Frankreich in ein positives Licht zu rücken. So stellt er in der zweiten Strophe fest, dass die Franzosen den Engländern zwar in Truppen- und Flottenstärke gewachsen seien (V. 9), sie die Inselbewohner aber nur in schlechten Eigenschaften wie „finesse and deceit“ übertreffen würden (V. 10). Mithilfe einer Antithese wird die Vormachtstellung Englands herausgearbeitet. Den Stolz auf das Vaterland

⁵⁹² Vgl. Hook, James: A Second Collection of Songs Sung by Mr. Vernon, Miss Thornton, and Mrs. Wrighten at Vauxhall Gardens, Composed by James Hook, London 1779, RISM A/I: H 6549, GB-Lbl H.1651.e, S. 11; im Folgenden zitiert als: Hook; Collection 1779/2.

ruft ebenso die Nennung bestimmter positiver Eigenschaften Englands hervor, wobei besonders die Betonung der Freiheit als typisch britische Tugend von überragender Bedeutung ist und dem Rezipienten durch gezielte Wiederholung am Strophenende regelrecht eingepflegt wird (V. 6, 12, 18 und 24). Der letzte Vers beinhaltet noch ein weiteres auffälliges Element, das sich immer wieder in den patriotischen Liedern in Vauxhall findet, die Rechtfertigung der britischen Handlungen durch göttliches Recht. Gott solle England die Freiheit zugesprochen haben, die Nation mit allen Mitteln verteidigen zu dürfen und zu müssen. Wie ein roter Faden durchzieht auch die militärische Stärke Englands derartige Vauxhall Songs. Patriotismus und Loyalität gegenüber der englischen Nation wird mit Texten wie „Old England“ gezielt stimuliert. England und im weiteren Sinne Großbritannien werden idealisiert, was dem Bedürfnis der Bevölkerung nach nationalem Zusammenhalt und internationaler Stärke in einer Zeit der außenpolitischen Konfrontationen besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsprochen haben dürfte.

Wie die komischen Lieder bilden die patriotischen/militärischen Texte nur einen kleinen Teil des gesamten Repertoires. Bei Arne kann lediglich „The Trumpet Song“ (1774) diesem Typ zugeordnet werden, das eine Art Loblied auf militärische Handlungen an sich darstellt. Bach vertonte abstrakte Lieder mit patriotischer Ausrichtung mit „Midst Silent Shades and Purling Streams“ (1771) und „See, See the Kind Indulgent Gales“ (1777), die wie Arnes „Trumpet Song“ nicht direkt auf England anspielen. Bei Hook finden sich dagegen einige Beiträge, die die Stärken Englands betonen, darunter: „New Naval Song & Chorus“ (1780), „The Fair of Britains Isle“ (1795) und „The Tough Wooden Walls of Old England Forever“ (1804).

5) Vauxhall idealisierende Lieder

Den letzten Typ der Vauxhall Songs bildet eine Gruppe, die dem Aufführungsort am nächsten steht und sich thematisch direkt mit dem Unterhaltungsresort beschäftigt. Die Vauxhall Gardens und das dort angebotene Vergnügungsspektrum anzupreisen, ist das Ziel dieser Texte. Das Unternehmen wird – wahrscheinlich auf ausgesprochenen Wunsch des Managements hin – in ein positives Licht gerückt, um sowohl den gesellschaftlichen als auch den kulturellen Nutzen Vauxhalls innerhalb des Londoner Vergnügungssektors hervorzuheben.⁵⁹³

Welche stilistischen Mittel die Autoren in derartigen Arbeiten einsetzten, offenbart Hooks „The Ecchoing Shades of Vauxhall“ (1780).

Text 5: Hook, „The Ecchoing Shades of Vauxhall“, 1780⁵⁹⁴

1	Now Flora resumes her gay reign,	a	3
2	The meadows to pastime invite,	b	3
3	The woodnymphs all joyfull are seen,	a	3
4	New verdure cheers sweetly the fight:	b	3
5	Quit the dust and the noise of the town,	c	3
6	Leave the playhouse, the op’ra, and ball;	d	3
7	May’s Goddess your pleasures shall crown,	c	3
8	In the ecchoing shades of Vauxhall.	d	3

⁵⁹³ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 157

⁵⁹⁴ Vgl. Hook, Collection 1780, S. 8/9.

9	Be song love or wine your desire,	e	3
10	Each sep'rate enjoyment you'll find,	f	3
11	Sweet songs shall new rapture inspire,	e	3
12	And the nymphs will be prudently kind:	f	3
13	In the catch merry Momus shall laugh,	g	3
14	Blith Bacchus attends on your call,	h	3
15	While your mistress in nectar you quaff,	g	3
16	In the ecchoing shades of Vauxhall.	h	3
17	For life's but a jest and a span,	i	3
18	As the poets and moralists sing,	j	3
19	So enjoy it ye youths while ye can,	i	3
20	Remember old time's on the wing:	j	3
21	Then haste to this pastoral scene	k	3
22	Where harmony charms with her call,	l	3
23	While pleasure presides as the Queen	k	3
24	O'er the ecchoing shades of Vauxhall.	l	3

Auf die Thematik des Gedichts, Vauxhall, weist bereits der Titel hin, wobei mit dem Verweis auf die widerhallenden, schattigen Plätze sofort die Natur ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt wird. Die Idealisierung der Vauxhall Gardens nimmt der anonyme Autor durch die Betonung der harmoniegesättigten Szenerie vor, der sich jeder Besucher, egal ob er nun Musik, Liebe oder leibliche Freuden suche, erfreuen könne. Inmitten von Auen fern vom Staub und Lärm der Großstadt können sich die Gäste in Vauxhall an der Seite von Waldnymphen und Göttern entspannen.

Das Gedicht ist in drei formal regelmäßigen Strophen aufgebaut. Auf inhaltlicher Ebene wird der Einklang mit der Natur durch den Einbezug der antiken Götterwelt verstärkt, was sich auch in Texten der anderen Kategorien findet. In „The Ecchoing Shades of Vauxhall“ konzentriert sich der Verfasser aber auf Götter, die in Zusammenhang mit Natur oder Unterhaltung stehen. Im ersten Vers tritt die Göttin der Blüte und Jugend, Flora, auf, die hier als Symbol für den Frühling fungiert. Da sie im weiteren Verlauf dann als „May's Goddess“ erscheint, tritt die Verbindung mit dem Frühling noch deutlicher hervor. Daneben integriert der Dichter zwei weitere antike Figuren: Momus, die Personifikation von Spott und Satire, die auch als Gott der Poeten und Schriftsteller gesehen wird, und Bacchus, den Gott des Weins und in übertragenem Sinne des Vergnügens.⁵⁹⁵ Mit diesen fröhlichen Gestalten aus der antiken Mythologie wird auf die ausgiebige Unterhaltung in Vauxhall angespielt. Trotzdem stehen in den idealisierenden Liedern nicht die Götter im Zentrum, sondern sie werden leiglich einbezogen, um den Vauxhall Gardens einen Hauch von göttlichem Glanz zu verleihen. Mit der Verbindung mit der antiken Götterwelt soll vermittelt werden, sich in einem von Göttern besuchten Umfeld zu befinden. Ein weiterer wichtiger Aspekt der Vauxhall idealisierenden Lieder wie „The Ecchoing Shades of Vauxhall“ ist die Darstellung der Vergnügungen, die göttlichen Nektar und Wein ebenso umfassen wie süße Lieder. Jede erdenkliche Freude sei in Vauxhall vorhanden. Um im gleichen Atemzug auch die Außergewöhnlichkeit des Ortes hervorzuheben, bindet der Autor zudem einen Vergleich mit den anderen Londoner Unterhaltungseinrichtungen ein. In Form einer Aneinanderreihung ruft

⁵⁹⁵ Vgl. Brodersen, Lexikon Antike, S. 75, 122, 141/142, 186, 254 sowie 390.

er dazu auf, die Theater, Opernhäuser und Bälle der Stadt zu verlassen (V. 6), um stattdessen in Vauxhall Unterhaltung zu suchen.

Vauxhall wurde damit als ein Garten stilisiert, in dem Natur und Kunst in einem einzigartigen Miteinander existierten und genossen werden konnten. Trotz der engen Verbindung derartiger Texte mit dem Bestimmungsort Vauxhall und der daraus resultierenden hohen Bedeutung als Werbung für die Gartenanlage sind die idealisierenden Lieder äußerst selten. Eine Anspielung auf den Garten, etwa in Form einer Erwähnung des Grove, ist zwar auch in den übrigen vier Kategorien häufig, jedoch existieren kaum Texte, die sich ganz den Vauxhall Gardens widmen.

Wie an den fünf inhaltlichen Typen ersichtlich wird, war die Lyrik auf eine unmittelbare Verständlichkeit ausgelegt, die mithilfe konventioneller Formen und eindeutiger Formulierungen erreicht wurde. Das Erfassen der grundlegenden Botschaft sollte leicht möglich sein, um auf textlicher Ebene zu unterhalten und zu amüsieren. Unterschiedliche Vorlieben, vom Wunsch nach Romantik über Komik bis hin zur Stiftung von Nationalstolz, wurden durch ein inhaltlich weites Spektrum abgedeckt und Variabilität, dem gesellschaftlich breit gefächerten Publikum entsprechend, war gewährleistet. Trotz der ähnlichen und über mehr als 100 Jahre relativ gleichbleibenden Gestaltungsweise, die das Textkorpus der Vauxhall Songs kennzeichnet, zeigen die Gedichte allein aufgrund des immensen Umfangs des Repertoires eine immanente Vielfalt. Damit reihen sie sich sprachlich und inhaltlich in die englische Lyrik des 18. Jahrhunderts ein.

IV.3.2.2. Musikalische Typisierung: Komplexitätslevel

Auf musikalischer Ebene bietet sich auf den ersten Blick keine Ordnungsvariante an wie im Falle der Textgrundlagen. Verschiedene Möglichkeiten, die bei der Beschreibung von vergleichbarem Vokalrepertoire wie dem englischen und deutschen Lied zur Anwendung kommen, wurden für die Vauxhall Songs in Betracht gezogen. Es stellte sich jedoch heraus, dass diese Vorgehensweisen hier nicht anwendbar ist.⁵⁹⁶ Die Ordnung eines heterogenen und

⁵⁹⁶ Eine Periodisierung in Anlehnung an Autoren wie Northcote, Borschel oder Busch bietet sich nicht an. Northcote in *Byrd to Britten. A Survey of English Song* und Borschel in *Development of English Song Within the Musical Establishment of Vauxhall Gardens* nehmen eine Sortierung anhand der temporären Entwicklung vor, die in einer Einteilung in Perioden unter Einbezug der verschiedenen Komponisten resultiert. Hierbei wird aber keine weiterführende Typisierung des Repertoires anhand musikalischer Charakteristika vorgeschlagen. Busch betrachtet dann das Liedschaffen C. Ph. E. Bachs unter musikalischen Gesichtspunkten in einer Analyse, um am Ende eine Beschreibung in zeitlichen Phasen abgetrennt von der musikalischen Gesamtcharakteristik vorzunehmen. Für die Vauxhall Songs kann keine zeitlich stringente Entwicklung basierend auf ähnlichen Untersuchungsaspekten festgestellt werden. Zudem lässt sich die musikalische Unterschiedlichkeit, also die immanente Vielfalt des Repertoires, mit diesen Varianten nicht zur Genüge erfassen und abbilden. Vgl. Northcote, Sydney: *Byrd to Britten. A Survey of English Song*, London 1966; im Folgenden zitiert als: Northcote, English Song. Vgl. Borschel, English Song sowie Busch, Gudrun: *C. Ph. E. Bach und seine Lieder*, Köln 1956 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 12); im Folgenden zitiert als: Busch, C. Ph. E. Bachs Lieder. Ein weiteres in Betracht gezogenes Ordnungskriterium stellt die Besetzung der Lieder dar, was jedoch im Falle der Vauxhall Songs ebenfalls problematisch ist, da keine konstanten Unterschiede zwischen einzelnen Komponisten oder zeitlichen Perioden zu benennen sind. Die Wahl und die Kombination der Instrumente innerhalb des Repertoires sind sehr different, sodass keine deutlich abzugrenzenden Gruppen von Liedern gebildet werden können, wie es beispielsweise Ursula Dannoritzer für das instrumentalbegleitete Sololied um 1900 vornimmt. Dannoritzer teilt das Repertoire für ihre Analyse in drei Gruppen – Klavier-, Kammermusik- und Orchesterlieder –, die auf dem begleitenden Instrument oder Ensemble basieren. Im Falle der Vauxhall Songs ist eine derartige Abgrenzung nicht zu vollziehen, da das Ensemble in seiner Grundstruktur gleich blieb. Es erfolgte zwar eine Vergrößerung des Orchesters zwischen 1745 und 1859, aber diese Ausweitung fand nicht kontinuierlich statt. Die Besetzungsstärke hängt von den Vorlieben des jeweiligen Komponisten sowie den

umfangreichen Korpus wie das der Vauxhall Songs birgt Schwierigkeiten, was anhand dreier Forschungsarbeiten deutlich wird.

Zum einen handelt es sich um Audrey Leonard Borschels *Development of English Song within the Musical Establishment of Vauxhall Gardens*, dann um Stephen Thomas Farishs *The Vauxhall Songs of Thomas Arne* und zum anderen um Rotraud Seebandts *Arientypen Johann Christian Bachs*. Borschel wählt eine Einteilung der Vauxhall Songs in zeitliche Perioden, wobei der Autor auf jegliche Begriffsbestimmung oder nähere musikalische Ordnung verzichtet. Lediglich bei James Hook nimmt er eine weitere Strukturierung in Scotch Songs, Rondos und Ballads vor, bei der er Genrebezeichnungen wie Scotch Songs mit formalen Begriffen wie Rondo mischt. Es findet also keine stringente Organisation nach einheitlichen Kriterien statt.⁵⁹⁷ Farish geht in ähnlicher Weise vor, indem er die einzelnen Sammlungen nach dem Entstehungszeitraum ohne Einbeziehung der musikalischen Ausformung gruppiert.⁵⁹⁸ Seebandts Arbeit schließlich basiert eigentlich, wie der Titel andeutet, auf einer Arientypisierung. Jedoch erklärt die Verfasserin ihre Vorgehensweise nicht, sondern teilt Bachs Arien in die folgenden fünf Gruppen ein: Rondo, Kavatine, Vauxhall-Songs, Da-Capo-Arien und Kanzone. Wie Borschel vermengt auch Seebandt Begriffe unterschiedlicher Aussagekraft. ‚Vauxhall Song‘ ist keineswegs als Beschreibung einer Form wie Rondo oder Kavatine zu verwenden, sondern bezeichnet eine Repertoiregruppe von unterschiedlichem formalen Aussehen. Darüber hinaus verzichtet Seebandt innerhalb der Kategorie der Vauxhall Songs auf eine weiterführende Typisierung.⁵⁹⁹ Alle drei Versuche erweisen sich demnach in unterschiedlichen Punkten als problematisch, sodass im Rahmen der vorliegenden Dissertation nicht auf ihnen aufgebaut werden konnte.

Eine neue Typisierung war aufgrund der Unüberschaubarkeit des Repertoires unabdingbar. Nur mit ihr kann eine anschauliche Beschreibung erreicht werden, die Verbindungen und Vergleiche ermöglicht. Bei der vorgenommenen Typisierung, die auf den bereits formulierten grundlegenden Eigenschaften der Vauxhall Songs beruht, handelt es sich um eine ideelle Einteilung in drei Komplexitätslevel, für die drei Orientierungsmodelle in Anlehnung an Max Webers Idealtypus konstruiert wurden. Diesen Orientierungsmodellen werden zwar bestimmte Parameter zugeschrieben, jedoch existiert in der Realität kein Exemplar, das ein Modell mit all seinen Eigenschaften hundertprozentig verkörpert. Vielmehr verfügt ein Vauxhall Song über die Parameter eines Modells in einer gewissen Stärke und Zusammensetzung, sodass er einem der drei Orientierungsmodelle am nächsten kommt. Damit ist die Einteilung eine Abstraktion, mittels derer die Komplexität der Vauxhall Songs dargelegt werden kann. Es kann damit darauf verzichtet werden, von jedem Einzelexemplar eine absolute Übereinstimmung zu fordern oder alle Parameter für jeden Einzelfall benennen zu müssen. Trotzdem weist jeder Vauxhall Song die Parameter eines der drei Orientierungsmodelle in einer bestimmten „Abmessung“ auf, was seine Besprechung unter einem Komplexitätslevel sinnvoll erscheinen lässt. Da die Grenzen zwischen den drei

differierenden Aufführungsbedingungen der jeweiligen Saison ab. Keine schlüssige Typisierung der Vauxhall Songs anhand der Besetzung kann folglich vorgenommen werden. Vgl. Dannoritzer, Ursula: Studien zum instrumentalbegleiteten Sololied um 1900 (1880–1920), Tutzing 1987; im Folgenden zitiert als: Dannoritzer, Sololied.

⁵⁹⁷ Vgl. Borschel, English Song.

⁵⁹⁸ Eine musikalische Beschreibung erfolgt auf Basis des sogenannten „Lyric Harmony Stereotypes“, auf das bei der Behandlung der Vauxhall Songs von Arne näher eingegangen wird. Vgl. Farish, Arne Vauxhall Songs.

⁵⁹⁹ Vgl. Seebandt, Arientypen Bachs.

Modellen fließend sind, bleibt die Einteilung ein subjektiver Vorschlag. Sinn und Zweck dieser Methode ist es, das unüberschaubare Repertoire in seiner musikalischen Heterogenität verständlich zu erfassen und wesentliche Gesichtspunkte herauszuarbeiten. Somit nutzen die Orientierungsmodelle der Beschreibungserleichterung und Verständnisförderung. Durch sie können Zusammenhänge verdeutlicht werden und die Charakteristika der Vauxhall Songs bewusst gemacht werden. Weiterhin lassen sich Entwicklungslinien aufzeigen, sodass die Bedeutung der Tonsetzer sowie ihre Stellung zueinander eingeschätzt werden kann und die Vauxhall Songs als Teil der Londoner Vokalmusik behandelt werden können.⁶⁰⁰

Die musikalische Komplexität der Kompositionen dient dabei als Ordnungskriterium, weil damit musikalische Bereiche von der Besetzung bis hin zur Melodik in gleicher Weise einzubeziehen sind. Unabhängig von Autorschaft sowie zeitlicher Entstehung lässt sich das Repertoire charakterisieren, ohne es in seiner musikalischen Qualität zu bewerten. Deswegen wurden mit unterem, mittlerem und gehobenem Komplexitätslevel drei Orientierungsmodelle entworfen, die in der Begriffswahl auf die drei rhetorischen Stilarten der Antike – *genus humile*, *genus medium*, *genus grande/sublime* – verweisen. Jedoch wurde zum einen mit ‚unteres‘ anstatt von ‚niedriges‘, zum anderen mit der Wahl von ‚Komplexitätslevel‘ davon abgewichen. Es ist nicht das Ziel der Arbeit, eine Kategorisierung der Rhetorik auf die Musik zu übertragen, da es sich um zwei Bereiche mit abweichenden Zielsetzungen handelt.⁶⁰¹

Das Orientierungsmodell des unteren Komplexitätslevels ist von der Dominanz einfacher musikalischer Gestaltungsmittel gekennzeichnet. Ein- oder zweiteilige Strophenliedformen mit einer regelmäßigen viertaktigen Phrasenstruktur und kurzen Binnenabschnitten bilden die formale Basis, bei der keine ins Detail gehende Ausdeutung der Textgrundlage stattfindet. Harmonisch betrachtet kommt in diesem Modell eine klar strukturierte Dur-/Moll-Harmonik ohne oder lediglich mit einer Modulation zum Einsatz. Die hohe Verständlichkeit unterstützen auch die Stimmverläufe, die auf einfachen, sich wiederholenden Tonfolgen basieren. Melodisch ist dieses Modell von eng gefassten Tonsprüngen, geringem Tonumfang, syllabischer Setzweise, simplen rhythmischen Strukturen und häufiger Wiederholung desselben Materials geprägt. Eine kleine Besetzung bestehend aus Streichern, einem Blasinstrument und Bass führt das Ganze aus, wobei die Instrumente entweder die Melodie- oder die Bassstimme übernehmen. Die Melodieinstrumente fungieren als Verdoppelung des Gesangs. Da die Komponisten außerdem auf ausgreifende thematische Durchführungsarbeit und starke instrumentale Kontraste verzichten, ist der Instrumentalsatz leicht nachvollziehbar. „Volksliedartige“ Einfachheit ist die Folge, wodurch das untere Komplexitätslevel dem zeitgenössischen englischen Balladenrepertoire ähnelt.

Den Gegenpol hierzu bildet das gehobene Komplexitätslevel, in dem komplexe Gestaltungsmittel vorherrschen. Formal finden nur groß angelegte Schemata wie die

⁶⁰⁰ Vgl. Weber, Objektivität, S. 70/71 und 78/79 und 86.

⁶⁰¹ Die rhetorischen Stilarten wurden vor allem bei Cicero angewandt, um eine angemessene Sprachebene für einen bestimmten Redegegenstand zu finden. Bei den Vauxhall Songs ist diese Vorgehensweise nicht durchzuhalten, da die Typisierung retrospektiv zur Ordnung des unüberschaubaren Materials entwickelt wurde. Auch eine abweichende Bezeichnung als *stilus humilis*, *stilus medius* und *stilus grandiloquus* ist in der Literatur zu finden. Vgl. Sowinski, Bernhard: *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*, Stuttgart 1991 (Neudruck der 1. Auflage Stuttgart 1999; hiernach zitiert), S. 17/18; im Folgenden zitiert als: Sowinski, *Stilistik*. Vgl. Ueding, Gert und Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte Technik Methode*, Stuttgart und Weimar 2005, S. 231–234; im Folgenden zitiert als: Ueding, *Rhetorik*.

dreiteilige Reprisesform oder das Rondo mit langen Binnenabschnitten und einer unregelmäßigen Phrasenstruktur Verwendung. Auf der Ebene der Melodik ist dieses Modell von Koloraturen, Melismen und Verzierungen geprägt, sodass die Virtuosität bei der Gestaltung der Vokallinie in den Vordergrund rückt und höhere technische Anforderungen an den Sänger zu konstatieren sind. Außerdem verfügt das Modell über auffällige melodische und rhythmische Variation, und Stimmen und Binnenabschnitte sind motivisch stark verknüpft. Zum Basisensemble treten hierbei mehrere Blasinstrumente, gelegentlich sogar Schlagwerk hinzu. Ein klanglich variabler Satz mit unterschiedlicher Aufgabenverteilung sowie wechselnden Stimmkombinationen und Klangfarben ist die Folge, wobei besonders die Blasinstrumente in prominenter Art und Weise in den Instrumentalsatz integriert sind. In allen Parametern ist die Musik genau auf die Textgrundlage zugeschnitten, weshalb das gehobene Komplexitätslevel mit den zeitgenössischen Arien der italienischen Oper sowie den komplexeren Vokalnummern der englischen Oper zu vergleichen ist. Verständlichkeit ist hier mit einem höheren musikalischen Anspruch verbunden.

Zwischen den äußeren beiden Modellen steht das Orientierungsmodell des mittleren Komplexitätslevels, in dem Elemente der anderen beiden Komplexitätslevel kombiniert auftreten. Das mittlere Komplexitätslevel ist folglich von einem Nebeneinander von einfachen und komplexen Elementen, von leichtverständlichen und elaborierten Techniken gekennzeichnet, wobei die Grenzen sowohl zum unteren als auch zum gehobenen Komplexitätslevel fließend sind.

IV.4. Komponisten

Auf Basis der theoretischen Beschreibung der Vauxhall Songs kann die Darstellung der Musik erfolgen. Hierfür werden zunächst die Komponisten des Repertoires in ihrer Gesamtheit betrachtet, bevor auf das Schaffen der wichtigsten Vertreter im Einzelnen einzugehen ist. Die Beschränkung auf eine Auswahl an Künstlern, deren Werke im Detail besprochen werden können, ist angesichts der großen Zahl von Kompositionen unabdingbar.

Hierbei ergeben sich aufgrund der Fülle an Notenquellen und literarischen Zeugnissen Schwierigkeiten bei der vollständigen Identifizierung der Tonsetzer. Die Vauxhall Songs liegen in unterschiedlichem Quellenmaterial von reduzierten Drucken ohne Nennung des Autors und ohne Datierung bis hin zu handschriftlich signierten Autographen vor, und das in einem Umfang, der die Bestimmung aller Verfasser zu einer dieser Arbeit sprengenden Vorhaben macht. Dennoch war es das Anliegen, ein möglichst umfangreiches Verzeichnis zu erstellen. Dieses wurde unter Auswertung vielfältiger zeitgenössischer Quellen von Lieddrucken über musikbiographische Monographien von Charles Burney, John Hawkins (1719–1789) und William T. Parke (1762–1847) bis hin zu Zeitungsartikeln erarbeitet, deren Inhalt eine Verbindung von Musikern zu den Vauxhall Songs nahelegt. Ergänzt und überprüft wurden diese Ergebnisse mithilfe von Sekundärliteratur zur englischsprachigen Vokalmusik des 18. Jahrhunderts, der Personenartikel aus New Grove, MGG und Eitner sowie der Einträge in RISM, IMSLP und den Bibliothekskatalogen der British, Bodleian und Cambridge University Library sowie den Lambeth Archives.⁶⁰²

Dass die Liste der identifizierten Komponisten durch weitere Quellenstudien zu erweitern ist, liegt allein aufgrund der Ausmaße und der Quellenlage des Liedkorpus auf der

⁶⁰² In diesen drei Bibliotheken werden die meisten Drucke und Manuskripte der Vauxhall Songs aufbewahrt.

Hand. Auch solche Musiker könnten Vauxhall Songs geschrieben haben, von denen bislang nur Arbeiten für andere Londoner Aufführungslokalitäten nachzuweisen sind. Ein Beispiel für diesen Sachverhalt ist Willem de Fesch (1687–1761), der in den 1740er-Jahren einige Kollektionen für Marylebone herausgab, aber anscheinend keine für Vauxhall publizierte. Dass de Fesch ebenso für die Vauxhall Gardens komponierte, ist trotzdem nicht auszuschließen.⁶⁰³ Eine weitere Möglichkeit der Ergänzung des Verzeichnisses besteht durch Autoren mit einer anderweitigen Arbeitsbeziehung zur Gartenanlage. So war etwa Charles Dignum (1765–1827) vor allem als Gesangssolist in Vauxhall aktiv, versuchte sich aber gleichzeitig als Tonsetzer. Einige Einzeldrucke seiner englischen Lieder sowie eine Sammlung mit Vokalmusik, *Vocal Music* (1803), sind in der British Library erhalten, deren Titel Sänger erwähnen, die in Vauxhall auftraten wie Tom Welsh (1780–1848) oder Mrs. Anna Maria „Nancy“ Crouch (1763–1805). Eine Aufführung seiner Songs in den Vauxhall Gardens wäre also durchaus denkbar.⁶⁰⁴ Bereits diese beiden Möglichkeiten deuten die Schwierigkeiten bei der Identifizierung der Komponisten von Vauxhall Songs an.

Die hier erarbeitete Liste umfasst 53 Musiker und Musikerinnen, die zwischen 1745 und 1859 nachweislich mindestens einen Vauxhall Song komponierten.

Tabelle 3: Liste der Komponisten von Vauxhall Songs⁶⁰⁵

Name	Herkunft	Position und Zeitraum	Vauxhall Songs
Addison, John (ca.1766–1844)	GB	Komponist ca.1805	Song
Arne, Michael (ca.1740–1786)	GB	Komponist 1765–1775	3 Slg
Arne, Thomas Augustine (1710–1778)	GB	Komponist und Musikdirektor 1745–1777	mehrere Slg, Songs
Arnold, Samuel (1740–1802)	GB	Komponist ca. 1767	3 Slg
Bach, Johann Christian (1735–1782)	D	Komponist 1765–1779	4 Slg, Song
Baildon, Joseph (ca.1727–1774)	GB	Komponist 1750er-Jahre	1 Slg
Barthélemon, François Hippolite (1741–1808)	F	Komponist und Musikdirektor 1770–1783	1 Slg, Song

⁶⁰³ Vgl. als Beispiel: Fesch, Willem de: Mr. Defesch's Songs sung at Marybon-Gardens, London 1753, RISM A/I: F 552; FF552, GB- Lbl G.316.a. Vgl. Rasch, Rudolf: Art. „Fesch, Defesch, Willem, William, Guillaume, Guglielmus, de“, in: MGG/2/P 2001 Bd. 6, Sp. 1066–1068 sowie Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 3, Leipzig 1900–1904, S. 434/435; im Folgenden zitiert als: Eitner, Lexikon.

⁶⁰⁴ Vgl. Kutsch, Sängerlexikon, S. 26991 sowie „Solo Singers who performed at Vauxhall Gardens 1745–1859“ auf: Coke, David: Vauxhall Gardens 1661–1859, online: < <http://vauxhallgardens.com/index.html> > Zugriff: 3.6.2011 sowie als Beispiel für diese beiden Sänger im Titel von Dignums Liedpublikationen: Dignum, Charles: Fair Rosalie, a favorite Song, Sung by Mrs. Crouch, London ca. 1795, RISM A/I: D 3053, GB-Lbl G.805.o sowie Dignum, Charles: The Soldier encamp'd on the Coast. A celebrated Ballad. Sung by Master Welsh, London 1796, RISM A/I: D 3069, GB-Lbl G.361.

⁶⁰⁵ Spalte 1 gibt Name und Lebensdaten der Komponisten in alphabetischer Reihenfolge an. In Spalte 2 wird die Herkunft der Komponisten verzeichnet. GB wird als Abkürzung für Großbritannien hergenommen, wobei zur Vereinfachung unter Großbritannien England, Wales, Schottland und Irland zusammengefasst werden. D steht für Deutschland und meint den deutschsprachigen Raum; F ist die Abkürzung für den französischen und I für den italienischen Sprachraum. Spalte 3 enthält die Position sowie den Zeitraum, als was und in dem ein Komponist in den Vauxhall Gardens tätig war. Spalte 4 verweist auf die komponierten Vauxhall Songs, wobei die Abkürzung Slg für Sammlung steht und Song oder Songs bedeutet, dass einzelne Lieder überliefert sind.

Bates, William	GB	Komponist 1767–1776	4 Slg
Bishop, Henry Rowley (1786–1855)	GB	Komponist und Musikdirektor 1826, 1830–1835	1 Slg, Songs
Blewitt, Jonas (1757–1805)	GB	Komponist ca.1785–1795	Songs
Blewitt, Jonathan (1782–1853)	GB	Komponist 1827–1839	Songs
Boyce, William (1710–1779)	GB	Komponist ab 1745	1 Slg, Songs
Boyton, William	GB	Komponist ca.1790	Song
Brewster, Henry (ca.1747–1788)	GB	Komponist 1770er-Jahre	2 Slg, Song
Brooks, James (1757–1819)	GB	Komponist ab 1795	Songs
Burney, Charles (1726–1814)	GB	Komponist ca.1746	Song
Carter, Charles Thomas (ca.1735–1804)	GB	Komponist 1773–1779	4 Slg
Cope, W. P. R.	GB	Komponist nach 1800	Songs
Costellow, Thomas	GB	Komponist 1775–1800	Song
Davy, John (1763–1824)	GB	Komponist nach 1800	Songs
Dibdin, Charles (1745–1814)	GB	Komponist und Dichter 1770er-Jahre	1 Slg
Fisher, John Abraham (1744–1806)	GB	Komponist und Musikdirektor ab ca.1770	5 Slg
Florio, Charles Haiman (ca.1768–1819)	GB/I	Komponist nach 1800	Song
Giordani, Tommaso (ca.1733–1806)	I	Komponist 1772–1779	6 Slg, Song
Gladwin, Thomas (ca.1710–ca.1799)	GB	Komponist und Organist 1738–1744	Song
Händel, Georg Friedrich (1685–1759)	D	Komponist ca.1746	Song
Heron, Henry	GB	Komponist ca.1778	1 Slg
Hook, James (1746–1827)	GB	Komponist und Organist 1767–1820	mehrere Slg, Songs
Howard, Dr. Samuel (1710–1782)	GB	Komponist ab 1763	Songs
Lampe, Charles (ca.1739–1767)	GB	Komponist ca.1765	Song
Moorehead, John (ca.1760–1804)	GB	Komponist nach 1800	Song
Nicks, George	GB	Komponist ca.1805	Song
Oswald, James (1710–1769)	GB	Komponist ca.1757	Song

Parke, Maria	GB	Komponistin und Sängerin 1780er-Jahre	Song
Parke, William Thomas (1762–1847)	GB	Komponist 1808–1821	Songs
Parry, John (1776–1851)	GB	Komponist ab 1809	Songs
Potter, John (ca.1734–1813)	GB	Komponist 1765–1777	mehrere Slg
Reeve, George W.	GB	Komponist 1820er-Jahre	Songs
Rooke, William Michael (1794–1847)	GB	Komponist und Geiger 1826–1833 Konzertmeister 1830–33	Songs
Russel, William (1777–1813)	GB	Komponist ca.1807	Song
Sanderson, James (1769–1841)	GB	Komponist ca.1798	Song
Shield, William (1748–1829)	GB	Komponist ca.1780	Slg
Showell, Samuel (†1827)	GB	Komponist ca.1807	Song
Smethergell, William (1751–1836)	GB	Komponist ca.1775	Song
Smith, Theodore (ca.1740–ca.1810)	D	Komponist 1769–1776	Slg, Song
Spofforth, Reginald (1769–1827)	GB	Komponist ca.1804	Song
Stansbury, George Frederick (1800–1845)	GB	Komponist ca.1836	Songs
Vernon, Joseph (1737–1782)	GB	Komponist und Sänger 1764–1790	Slg, Songs
Wainwright, Robert (1748–1782)	GB	Komponist 1770er-Jahre	Slg.
Worgan, James (1713–1753)	GB	Komponist und Organist 1745–1753	Slg., Songs
Worgan, John (1724–1790)	GB	Komponist und Organist 1751–1761, 1770–1774	14 Slg, Songs
Wrighten, Mary Ann (1751–1796)	GB	Komponistin und Sängerin	Song
Yates, William	GB	Komponist ca.1764	2 Slg

Einen ersten Untersuchungspunkt, der eine Gruppierung der Komponisten ermöglicht, bildet deren Herkunft. Wie im Falle der Sängerinnen und Sänger stammen die meisten Tonsetzer aus Großbritannien, wobei 44 der insgesamt 53 Musiker sicher und weitere vier aufgrund des Namens mit großer Wahrscheinlichkeit dem englischen Sprachraum zuzuordnen sind.⁶⁰⁶ Da lediglich fünf Autoren aus Kontinentaleuropa kamen, waren 83% der Komponisten mit Sicherheit, möglicherweise sogar 90% Briten. Diese Zahlen bestätigen die

⁶⁰⁶ Die vier Komponisten, bei denen die britische Herkunft nicht hundertprozentig nachzuweisen ist, sind Boyton, Cope, Nicks und Showell. Für sie konnten keine biographischen Informationen gefunden werden, jedoch legen die Namen eine britische Herkunft nahe.

Aussage, dass das Management der Vauxhall Gardens einheimische Musiker förderte und die Gartenanlage als eine Plattform zur Aufführung von englischem Vokalrepertoire verstand. Die Tonsetzer mit britischen Wurzeln fanden schließlich im Normalfall aufgrund ihrer Herkunft einen natürlichen Zugang zur Vertonung englischer Texte. Ebenso könnten wie bei den Vokalisten mit der bevorzugten Anstellung von Briten auch bei der Komposition finanzielle Gesichtspunkte einen ausschlaggebenden Faktor für eine Verpflichtung dargestellt haben. Im 18. Jahrhundert galten ausländische Musiker bei vielen Londoner Auftraggebern als attraktiver im Vergleich zu britischen, was ihnen höhere Gagenforderungen erlaubte als den meisten einheimischen Künstlern.⁶⁰⁷ Außerdem war der Organist bzw. der Musikdirektor Vauxhalls oft auch für Neukompositionen verantwortlich und erhielt wahrscheinlich ein Gehalt für mehrere Tätigkeiten. Ein doppeltes Arbeitsverhältnis kann für 13 Komponisten mit Sicherheit festgestellt werden, wobei die Briten auch bei den Stellen mit mehreren Funktionen dominierten. Renommiertere ausländische Tonsetzer waren für eine derart umfangreiche Zusammenarbeit sicherlich nicht leicht zu finanzieren.

Dies erklärt, dass sich der Vokalmusik für die Pleasure Gardens nur wenige Ausländer widmeten, von denen mit Georg Friedrich Händel, Johann Christian Bach und Theodore Smith drei aus dem deutschen Sprachraum kamen. Bei Händel handelt es sich um einen Sonderfall, da er zwar in Form der Marmorstatue von Roubiliac sowie durch die Aufführung seiner Werke sehr präsent in den Vauxhall Gardens war. Jedoch steht nur das patriotische Lied *From Scourging Rebellion, A Song on the Victory Obtain'd Over the Rebels, by His Royal Highness the Duke of Cumberland*, HWV 228⁹ in enger Verbindung zu Vauxhall, weil die Vertonung des Lockman-Texts für Singstimme, einstimmigen Chor und Basso Continuo am 25. Mai 1746 in der Gartenanlage zur Aufführung kam und als „Sung by Mr. Lowe, &c. in Vauxhall Gardens“ am 26. Mai des gleichen Jahres publiziert wurde. Ursprünglich entstand *From Scourging Rebellion* aber zum Gedenken an den Sieg von William Augustus, Duke of Cumberland (1721–1765), gegen die rebellierenden Jakobiter im Jahr 1746. Zudem basiert es auf der Anfangsmelodie der Arie „Volate amori“ aus Händels Oper *Ariodante*, HWV 33 von 1735, sodass es sich bei *From Scourging Rebellion* lediglich um eine Bearbeitung handelt.⁶⁰⁸ Eine weitere direkte kompositorische Beziehung Händels zu Vauxhall stellt Rachel Cowgill mit einem Instrumentalstück her, das Händel für Vauxhall geschrieben haben soll, einem sogenannten „Hornpipe“. Jedoch fehlen konkrete Nachweise, um diese Verbindung zu verifizieren.⁶⁰⁹ Demzufolge trat Händel nicht als Komponist von originalen Werken für die Vauxhall Gardens in Erscheinung, weshalb er für die Entwicklung der Vauxhall Songs irrelevant ist.

Johann Christian Bach ist hingegen mit vier Sammlungen und einer Einzelveröffentlichung einer der wichtigsten ausländischen Autoren von Vauxhall Songs, weshalb er als prägender Komponist des Repertoires an späterer Stelle detailliert behandelt wird. Der Gruppe der deutschen Autoren lässt sich nur noch ein Musiker hinzufügen, Theodore Smith. Smith, wahrscheinlich unter dem Namen Schmid oder Schmidt geboren,

⁶⁰⁷ Vgl. Milligan, Concerto, S. 2.

⁶⁰⁸ Vgl. Marx, Hans Joachim: Art. „Händel, Georg Friedrich“, in: MGG/2/P (2002), Bd. 8, Sp. 555; im Folgenden zitiert als: Marx, Händel MGG. Vgl. Burrows, Handel, S. 386 sowie Marx, Hans Joachim und Michele Calella (Hrsg.): Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik, Laaber 2012 (Das Händel-Handbuch), S. 572; im Folgenden zitiert als: Marx, Händel.

⁶⁰⁹ Vgl. Cowgill, Alfresco, S. 108.

stammte vermutlich aus Hannover, lebte und arbeitete ab 1766 in London. Zusammen mit seiner Ehefrau, der Sängerin Maria Harris, betätigte er sich für die Vauxhall Gardens und publizierte 1769 *The Favourite Songs Sung at Vauxhall by Mrs. Smith*. Seine Beziehung zum Lustgarten ist also nur von geringer Bedeutung.⁶¹⁰

Innerhalb Londons ist die geringe Beteiligung deutscher Musiker am Repertoire eigentlich verwunderlich, da die ausländische Musikergemeinde besonders seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend Deutsche einschloss. Neben ihnen stellten die Italiener die dominierende Kraft innerhalb des Londoner Musiklebens dar, sodass deren Vauxhall Songs aufschlussreiche Hinweise liefern.⁶¹¹ Zu den für Vauxhall komponierenden Ausländern zählen mit Tommaso Giordani –, der ebenfalls aufgrund seiner engen Beziehung zu Vauxhall später eingehend betrachtet wird, – sowie mit dem wegen seines Namens möglicherweise aus Italien stammenden Charles Haiman Florio jedoch maximal zwei Italiener. Florios Tätigkeit in London belegen Publikationen von italienischen und englischen Liedern und Duetten in der British Library. Darunter befindet sich die Ballade „Far, Far at Sea“, die Florio um 1805 mit dem Hinweis veröffentlichte, sie sei in den Vauxhall Gardens gesungen worden. Weitere Indizien für eine Verbindung finden sich in Zeitungsmeldungen, in denen Florio in Zusammenhang mit der Aufführung von Vokal- und Instrumentalwerken erwähnt wird. Bei den angekündigten Kompositionen handelt es sich meist um englische Vokalmusik, die wie die wiederholt erwähnte *Opera of the Egyptian Festival* im Drury Lane Theatre zur Aufführung gelangte. Dies deutet auf eine britische Herkunft Florios hin, der möglicherweise als Sohn italienischer Immigranten in Großbritannien geboren wurde. Eine italienische Herkunft erscheint aber gleichfalls denkbar, da einige unter seinem Namen erschienene Kompositionen auf italienischen Texten basieren. Jedenfalls ist seine Konnotation zu den Pleasure Gardens als eher schwach einzuschätzen einzuschätzen.⁶¹²

Zur Gruppe der Immigranten gesellt sich noch der Franzose François Hippolite Barthélemon aus Bordeaux, der in den 1770er-Jahren mindestens eine Sammlung und ein Rondeau für die Vauxhall Gardens schrieb. Teilweise sang diese Lieder seine Frau, die Sängerin und Komponistin Mary Barthélemon (ca.1749–1799), genannt Polly, die bereits unter ihrem Mädchennamen Young ab 1763 in den Gärten aufgetreten war. Ab 1783 bestand Warwick Wroth zufolge noch ein weiterer Bezugspunkt zwischen Vauxhall und François Hippolite: Ab diesem Zeitpunkt soll der Franzose das Orchester des Gartens, wahrscheinlich in der Funktion als erster Violinist, geleitet haben. Außerdem lebte er im Stadtteil Vauxhall, also in unmittelbarer Nähe zum Vergnügungsresort, zog sich aber bereits wenige Jahre später allmählich aus dem Londoner Musikleben zurück. Dass Barthélemon trotz seiner Herkunft im Feld der englischen Vokalmusik über langjährige Erfahrung verfügte, und somit qualifiziert für das Schreiben von Vauxhall Songs gewesen sein muss, zeigt sich daran, dass er sich seit seiner Ankunft in London 1764 vermehrt dem englischen Vokalrepertoire annahm. Sowohl in den englischen Opernhäusern wie dem King's Theatre als auch in anderen

⁶¹⁰ Vgl. Schmitz, Peter: Art. „Smith, Theodore“, in: MGG/2/P (2006), Bd. 5, Sp. 973.

⁶¹¹ Vgl. Ehrlich, Music Profession, S. 16/17.

⁶¹² Vgl. als Beispiele: Classified Ads, in: Morning Chronicle and London Advertiser 3003 (1779), o. S. und Classified Ads, in: Morning Post and Gazetteer 9836 (1800), o. S.. Vgl. den Katalog der British Library auf: British Library: Explore the British Library, online: <http://explore.bl.uk/primis_library/libweb/action/search.do?vid=BLVU1> Zugriff: 3.7.2013 sowie Platt, Richard: Art. „Florio, Charles H(aiman)“ in: NGr/2 (2001), Bd. 9, S. 15.

Unterhaltungsgärten wie Marylebone war er als Violinist und Komponist erfolgreich, bevor er in den 1770er-Jahren seine ersten Werke in Vauxhall vorlegte. Bei seinen Vokalkompositionen für die Vauxhall Gardens handelt es sich um ein Rondeau, das die bereits erwähnte Frederika Weichsell um 1775 in Vauxhall darbot. Seine *Collection of Favourite Songs* umfasste dagegen vier Lieder und eine Kantate der Jahre 1773 und 1774, die in Vauxhall und Marylebone zur Aufführung kamen.⁶¹³

Der Name Barthélemon meinte im Londoner Musikleben des 18. und 19. Jahrhunderts aber ebenso François Hippolites Ehefrau Mary sowie deren Tochter Cecilia Maria († nach 1841). Beide Frauen waren professionelle Musikerinnen – die Mutter Sängerin, die Tochter Pianistin –, und sie betätigten sich auch als Komponistinnen. Da sich Cecilia Maria hauptsächlich der Instrumentalmusik mit einem Schwerpunkt auf Tasteninstrumenten widmete, konnte bei ihr bislang keine Verbindung mit Vauxhall nachgewiesen werden. Mary Barthélemon dagegen schrieb Vokalmusik, unter anderem eine Sammlung italienischer und englischer Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte- und Violinenbegleitung, die sie um 1790 veröffentlichte. Dass diese Stücke in den Vauxhall Gardens, in denen sie als Sängerin zu hören war, zur Aufführung gelangten, ist möglich, lässt sich aber bislang nicht beweisen.⁶¹⁴

Bei einer weiteren Komponistin, einer Miss Parke, ist der Fall anders. Sie veröffentlichte 1787 das Lied „I Have Often Been Told and Began to Believe“ zu einem Text von einem gewissen Reverend Newman, das sicher Aufnahme in die Vauxhall-Konzerte fand. Die genaue Identifikation der Autorin liegt aber ein Stück weit im Dunkeln. Die Bodleian Library schreibt den Song Maria Frances Parke (ca.1772–ca.1822) zu, die möglicherweise gleichzusetzen ist mit „Parke, Miss M“ in Eitners *Biographisch-Bibliographischem Quellen-Lexikon*. Nach Eitners Vermutung handelt es sich bei Miss M. Parke um Maria Hester Parke (1775–1822), von der einige Drucke, vor allem im Instrumentalbereich, in der British Library erhalten sind. Die Bodleian Library wiederum unterscheidet zwischen Maria Frances Parke und Maria Hester Parke, obwohl auffällt, dass die angegebenen Lebensdaten der beiden fast identisch sind. Es könnte sich bei Maria Frances und Maria Hester um ein und dieselbe Person handeln.⁶¹⁵ Wichtiger jedoch als die Identifikation von Miss Parke ist die Tatsache, dass in den Vauxhall Gardens auch die Werke von Frauen auf dem Programm erschienen.

Weitere Aspekte über die Tonsetzer offenbaren die Kompositionserlöse der Vauxhall Songs, obwohl über die genauen Gehaltsstrukturen kaum Informationen vorhanden sind. Im Hinblick auf ihre Entlohnung ist es dabei möglich, dass nicht das Gartenmanagement für die Vauxhall Songs bezahlte, sondern die Verleger. James Hook zum Beispiel stellte dem Verleger Preston für die Publikation seiner *Second Collection of Songs* (1787), die neben zehn Songs ein Musical Entertainment enthielt, £42 in Rechnung.⁶¹⁶ Andere weniger bekannte Autoren erhielten ähnliche Summen von Preston: Während James Brooks 1800 für zwei Songs £8.80 und ein Jahr später für weitere vier £12 und 12s. verlangte, berechnete John Davy am 12. August 1803 £15 und 15s. für drei Lieder, womit sich im ausgehenden 18.

⁶¹³ Vgl. Gribenski, Jean: Art. „Barthélemon“, in: MGG/2/P (1999), Bd. 2, Sp. 322–328; im Folgenden zitiert als: Gribenski, Barthélemon MGG. Vgl. Gribenski, Barthélemon MGG, Sp.. Vgl. Wroth, *Pleasure Gardens*, S. 311 sowie Bodleian Library & Radcliffe Camera: Catalogue (Solo), online: <<http://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley>>, Zugriff: 12.7.2013.

⁶¹⁴ Vgl. Gribenski, Barthélemon MGG, Sp. 328/329.

⁶¹⁵ Vgl. Eitner, *Lexikon*/7, S. 319 sowie die Kataloge der Bodleian Library GB-Ob und der British Library GB-Lbl.

⁶¹⁶ Vgl. Hooks Rechnung vom 11. Juli 1787 in: GB-Lbl Add MS 63814.

Jahrhundert ein Durchschnitt von £3 bis £5 für einen Vauxhall Song ergibt.⁶¹⁷ Aus derselben Sammlung von Briefen und Rechnungen im Manuskript Add MS 63814 geht ebenfalls hervor, dass der Betrag, den die Verfasser erzielten, im Vergleich zu anderen Veröffentlichungen als durchaus hoch einzuschätzen ist. So wollte Tommaso Giordani für die Druck- und Verkaufsrechte seiner Werke für das Musiktheater der Saison 1782 von Preston etwas über £30. Zwar fehlen Angaben, um welche Kompositionen es sich genau handelte, doch war es vermutlich eine Sammlung von „Favourite Songs“ aus einer oder eventuell auch mehreren Opern.⁶¹⁸ Tatsächlich entlohnte der Verleger Giordani für diese Arbeiten mit £12 weniger als Hook für seine *Second Collection of Songs* von 1787 bekam. Im Vergleich zu Musiktheaterpublikationen brachten die Vauxhall Songs also mindestens genauso viel ein.

Eine weitere Rechnung von Hook vom 3. Oktober 1789 erlaubt auch eine Gegenüberstellung der Vauxhall Songs mit Instrumentalkompositionen, da Hook in diesem Schreiben für verschiedene Musikformen einen Gesamtpreis von £68 und 5s. von Preston forderte. Dieser Betrag bezog sich auf eine Kollektion von zehn Gartenliedern für £25 und 4s., was einen Durchschnittsbetrag von nur £2,5 pro Beitrag ergibt. Für den Song *Royal Cottage* verlangte Hook dagegen etwas über £3 und für das größere Vokalwerk *Inn of Maidens* sogar £21. Hinzu kamen schließlich noch £18 und 18s. für sechs Sonaten für Harfe und Klavier, sodass eine Sonate £3 und 3s. kostete, was sie preislich vergleichbar mit einem Vauxhall Song macht.⁶¹⁹ Der Aufwand für die Fertigstellung einer Sonate war jedoch wesentlich höher als für ein Lied, vor allem da der Großteil von Hooks gedruckten Vauxhall Songs relativ kurz und kompositorisch einfach ausfällt. Demnach war wenigstens im ausgehenden 18. Jahrhundert der Verkauf von Vauxhall Songs gegenüber der Publikation anderer Musikwerke für die Autoren ein rentables Geschäft. Trotzdem waren David Hunter zufolge derartige Kompositionserlöse im Vergleich zum Einkommen von Kopisten gering, weshalb es überrascht, dass sich Tonsetzer in London der Veröffentlichung ihrer Werke derart intensiv widmeten. Wahrscheinlich war die Bekanntheit, zu der die Publikation von Vauxhall Songs beitrug, entscheidender als der direkte finanzielle Profit.⁶²⁰

Eine steigende Popularität war für die weniger prominenten Künstler, die den größten Raum innerhalb der für Vauxhall tätigen Komponisten einnehmen, besonders wichtig. Zu Leben und Schaffen von 25 Künstlern finden sich keine Informationen in den Musikmonographien von Charles Burney, John Hawkins und William T. Parke. Dieses Fehlen zeitgenössischer Erwähnungen ist ein Indikator für die geringe Bedeutung dieser Musiker für das Londoner Musikleben der Zeit. Zwar schrieben sie Vauxhall Songs, doch gehörten sie sicherlich nicht zu den führenden Londoner Komponisten im 18. und 19. Jahrhundert. Die Verpflichtung von unbekannten Autoren weist dabei in die Richtung, dass – wie im Vorherigen angesprochen – primär die Sänger als öffentlichkeitswirksam für den Erfolg einer Komposition fungierten.⁶²¹ Gerade die Dominanz der wenig berühmten Tonsetzer liefert außerdem Hinweise auf die Funktion und Qualität der Vauxhall Songs. In der Annahme, die Betreiber hätten sich in Form von Programmzusammenstellung,

⁶¹⁷ Vgl. Brooks Rechnungen vom 22. August 1800 sowie von August 1801 in: GB-Lbl Add MS 63814 sowie Davys Rechnung vom 12. August 1803 in: GB-Lbl Add MS 63814.

⁶¹⁸ Vgl. Giordanis Rechnung vom 15. April 1782 in: GB-Lbl Add MS 63814.

⁶¹⁹ Vgl. Hooks Rechnung vom 3. Oktober 1789 in: Add MS 63814 GB-Lbl.

⁶²⁰ Vgl. Hunter, *Song Books*, S. 90.

⁶²¹ Vgl. Potter, *Vocal Performance*, S. 507.

Auftragsvergabe oder Finanzierung an der Produktion der Vauxhall Songs beteiligt, hätte mit der Bevorzugung von kaum etablierten Komponisten nicht das einzelne Lied und seine musikalische Gestaltung im Zentrum der Überlegungen gestanden, sondern die Massenwirksamkeit. Je niedriger die Kosten für Werke waren – was vom Bekanntheitsgrad des Verfassers abhing –, umso mehr Beiträge konnten die Manager für die Aufführung erwerben. Quantität statt Qualität stünde damit im Vordergrund, wobei das eine das andere natürlich nicht ausschließt.

Ein erster Vertreter aus der Reihe der unbekannten Autoren ist John Potter, der, nachdem er zunächst Medizin in Devonshire studiert hatte, zwischen 1762 und 1780 als Schriftsteller und Komponist in London arbeitete. Zu Aufträgen der Londoner Theater, an denen er vor allem Texte für Komponisten wie Michael Arne, Jonathan Battishill und William Yates schrieb, verhalfen ihm seine persönlichen Kontakte zu David Garrick (1717–1779). Ebenfalls durch die Vermittlung Garricks lernte er 1764 Jonathan Tyers the elder kennen, woraufhin seine Veröffentlichungen von Vauxhall Songs einsetzten. Bis er sich 1777 mit der Familie Tyers überwarf, war er so für die Gartenanlage tätig. Ab 1780 zog sich Potter dann ganz aus dem Musikleben Londons zurück und verließ die Metropole in Richtung Kontinentaleuropa, um für den Geheimdienst der britischen Regierung zu arbeiten und sich der Medizin zuzuwenden.⁶²² In den Vauxhall Gardens fungierte Potter den Erinnerungen des Organisten Richard John Samuel Stevens zufolge nicht allein als Komponist, sondern war ebenso eine Zeit lang Manager der Anlage. Musikalisch sprach Stevens Potter aber keine besonders hervorstechenden Qualitäten zu, da er ihn lediglich als zu tolerierenden Tonsetzer bezeichnete, der Samuel Howard bei der Orchestrierung von dessen Vauxhall Songs half. Trotzdem hinterließ Potter mehrere Sammlungen und trug damit einiges zum Vokalrepertoire der Vauxhall Gardens bei. Kollektionen der Jahre 1766 bis 1769 sowie 1773 und 1774 befinden sich in der British und Bodleian Library, die einzeln publizierte Lieder aus dem Zeitraum von 1764 bis 1777 ergänzen.⁶²³

Wie Potter verfasste auch John Abraham Fisher mehrere Anthologien und Lieder für Vauxhall in den 1760er- und 1770er-Jahren, obwohl er eigentlich in erster Linie als Geigenvirtuose bekannt war. Nachdem er sein Studium bei Thomas Pinto, der zu den prominentesten Violinisten in London in diesem Zeitraum zu zählen ist und auch in Vauxhall als Instrumentalist in Erscheinung trat, absolviert hatte, gab Fisher 1765 sein erstes Solokonzert am King's Theatre. An den Theatern der Stadt, besonders an Covent Garden, etablierte er sich dann im Laufe der 1760er-Jahre auch als Musikdirektor und Komponist, als was er einige Erfolge verzeichnen konnte. Bei dieser regen Tätigkeit in der Season verwundert es nicht, dass Fisher in den Sommermonaten in den Pleasure Gardens aktiv wurde. Wahrscheinlich ab 1769 leitete er das Orchester in Vauxhall, mit dem er auch eigene Instrumental- und Vokalkompositionen aufführte. Da er sich in diesen Jahren eine fixe Position im Musikleben Londons als Geiger, Tonsetzer und Dirigent erarbeitet hatte, erhielt er 1777 von der Oxford University den Dokortitel verliehen. Danach nahm er allmählich

⁶²² Vgl. Kessler, Jamie C.: Art. „Potter, John“ in: NGr/2 (2001), Bd. 20, S. 224; im Folgenden zitiert als: Kessler, Potter NGr. Vgl. Schaarwächter, Jürgen: Art. „Potter, John“ in: MGG/2/P (2005), Bd. 13, Sp. 830; im Folgenden zitiert als: Schaarwächter, Potter.

⁶²³ Vgl. Argent, Stevens, S. 3/4 sowie die Bibliothekskataloge der British und Bodleian Library sowie die RISM-Einträge: RISM A/I P 5236, RISM A/I P 5263a, RISM A/I P 5258, RISM A/I P 5259; PP 5259, RISM A/I P 5260, RISM A/I P 5260a, RISM A/I P 5261, RISM A/I P 5262; PP 5262.

Abstand von der Komposition und konzentrierte sich auf seine Karriere als Instrumentalist mit zahlreichen ausgedehnten Konzertreisen. Auch seine Tätigkeit für die Vauxhall Gardens endete in den späten 1770er-Jahren, doch hatte er bis dahin schon eine Reihe an Song Books fertiggestellt. Von 1772 bis 1775 publizierte er nachweislich fünf Sammlungen mit Liedern und Kantaten, die in Vauxhall zur Aufführung gelangten. Fishers Werke waren anscheinend auch beim Publikum durchaus beliebt, fanden sie sich den *Vauxhall Lists* zufolge schließlich noch Jahre nach seinem Rückzug aus der Gartenanlage auf den Programmen der dortigen Konzerte.⁶²⁴

Um einen dritten Musiker, dessen Leben und Wirken im heutigen Diskurs nicht sehr präsent sind, handelt es sich bei Charles Thomas Carter, der anders als ein Großteil der Autoren nicht aus England, sondern aus Irland stammte. In seinem Geburtsort Dublin sammelte er erste Erfahrungen vor allem als Organist, bevor er um 1769 nach London übersiedelte, um dort als Instrumentalist und Komponist zu arbeiten. Sich im Londoner Musikleben einen Namen zu machen, fiel Carter aber nicht leicht, weshalb er sich auch als Musiklehrer betätigte. Ab 1789 fand er schließlich Anstellung als Leiter des Privattheaters des Grafen Barrymore in Wargrave. Trotz aller beruflichen Schwierigkeiten war Carter produktiv und schrieb insgesamt vier Opern, einiges an Instrumentalmusik sowie Lieder. An Vauxhall Songs publizierte er in den 1770er-Jahren nachweislich vier Sammlungen, sodass auch er einen beachtlichen Beitrag zum Repertoire leistete.⁶²⁵

Neben diesen fast vollständig in Vergessenheit geratenen Tonsetzern gehören zu den Tonsetzern auch einige heute noch bekannte britische Musiker wie etwa William Boyce. Dieser stieg ab den 1730er-Jahren zu einem gefragten Künstler in London auf, nachdem er sich als Organist und Musiklehrer in der Hauptstadt etabliert hatte. 1736 trat er daher auch den Posten des zweiten Komponisten nach Maurice Greene (1695–1755) an der Chapel Royal an, um 1755 nach Greenes Tod dessen Position als Master of the King's Music zu übernehmen. Zeitgleich widmete er sich aber auch intensiv dem öffentlichen Konzertleben. Einen Schwerpunkt bildete hierbei das englische Lied mit der sechsbändigen *Lyra Britannica*, von denen die Beiträge des dritten Bands von 1748 dem Titel nach in den Pleasure Gardens Vauxhall und Ranelagh dargeboten wurden. Neben diesen Aktivitäten muss außerdem seine musiktheoretische Auseinandersetzung Erwähnung finden, die ab 1760 zur dreibändigen Monographie *Cathedral Music* führte. Aufgrund seines umfangreichen kompositorischen Schaffens sowie seiner vielseitigen Tätigkeiten, gehört Boyce zu den bedeutenden britischen Musikerpersönlichkeiten in London im 18. Jahrhundert. Für die Vauxhall Songs ist er dabei aber weniger aufgrund der Menge an hinterlassenen Stücken von Bedeutung, als vielmehr

⁶²⁴ Vgl. Rice, Paul F.: Art. „Fisher, John Abraham“ in: NGr/2 (2001), Bd. 8, S. 905; im Folgenden zitiert als: Rice, Fisher NGr. Vgl. Cudworth, Charles L. u. a.: Art. „Fisher, John Abraham“ in: MGG/2/P (2001), Bd. 6, Sp. 1279/1280; im Folgenden zitiert als: Cudworth, Fisher MGG. Vgl. die entsprechenden RISM-Einträge: RISM A/I F 1060, RISM A/I F 1061, RISM A/I F 1062, RISM A/I F 1063, RISM A/I F 1064; FF 1064. Vgl. Cudworth, Vauxhall Lists, S. 29.

⁶²⁵ Vgl. die entsprechenden RISM-Einträge: RISM A/I C 1299, RISM A/I C 1300; CC 1300, RISM A/I C 1303. Vgl. Fiske, Roger: Art. „Carter, Charles Thomas“ in: NGr/2 (2001), Bd. 5, S. 207/208; im Folgenden zitiert als: Fiske, Carter NGr. Vgl. Boydell, Barra u. Axel Klein: Art. „Carter“ in: MGG/2/P (2000), Bd. 4, Sp. 291/292; im Folgenden zitiert als: Boydell, Carter MGG.

deshalb, weil er zu den frühen Vertretern des Repertoires zählt, die die kompositorischen Grundpfeiler legten.⁶²⁶

Um einen weiteren in der Metropole prominenten Komponisten handelt es sich bei Samuel Arnold, der vor allem auf die zeitgenössische englische Oper einigen Einfluss nahm. Ähnlich wie Boyce machte sich Arnold zunächst als Organist einen Namen, bevor er 1764 als Cembalist und Tonsetzer Anstellung am Theater Covent Garden fand. Weitere Bekanntheit bei größeren Teilen des Londoner Publikums erlangte er in den späten 1760er-Jahren durch seine Arbeit für die Marylebone Gardens, die er ab 1769 zusammen mit Thomas Pinto erwarb und eigenverantwortlich betrieb. Da jedoch schnell finanzielle Probleme auftraten, wechselte Arnold 1777 an das Little Theatre at the Haymarket, für das er bis 1797 um die 60 Bühnenwerke komponierte. Ab den 1780er-Jahren widmete er sich daneben der Gesamtausgabe von Händels Werken sowie der Herausgabe des *New Musical Magazines*, engagierte sich als Direktor der Academy of Ancient Music sowie als Präsident der Anacreontic Society und erhielt den Organistenposten an Westminster Abbey. Arnold war damit im Londoner Musikleben stark vernetzt, sodass seine Betätigung für die Pleasure Gardens naheliegt. Für die Vauxhall Gardens veröffentlichte er ab 1767 mindestens drei Liedersammlungen, sodass auch seine Bedeutung für die Vauxhall Songs nicht zu unterschätzen ist.⁶²⁷

Auf andere Weise bedeutend war Charles Dibdin (1745–1814), der als Tonsetzer, Instrumentalist, Schriftsteller, Sänger und Unterhaltungskünstler in London in Erscheinung trat. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt Dibdin vermutlich als Chorknabe an der Winchester Cathedral, bevor er sich ab 1760 in London niederließ und als Organist, Sänger und Cembalostimmer arbeitete. Seine kompositorischen Studien absolvierte er währenddessen anscheinend autodidaktisch, sodass ihm trotz eines ausgesprochenen Talents und einer hohen Produktivität Zeit seines Lebens eine fundierte Kompositionstechnik fehlte. Nachdem er seine erste Liedersammlung mit *A Collection of English Songs and Cantatas* 1763 veröffentlicht hatte, beschäftigte er sich allen voran mit Vokalmusik mit Schwerpunkten auf Musiktheater und Lied. Im Zuge seiner Anstellung am Theatre Royal in der Drury Lane von 1768 bis 1775 schrieb er mehrere größere Bühnenwerke, deren Hauptrollen er oft selbst als Sänger ausführte. Seine Arbeit für die Pleasure Gardens als Tonsetzer und Vokalist setzte ungefähr zum gleichen Zeitpunkt ein, wobei die Ranelagh Gardens die wichtigste Rolle in Dibdins Leben spielten. Ab 1776 verließ er dann London immer wieder auch für längere Abschnitte, um sich beispielsweise aufgrund von Schulden in Frankreich aufzuhalten oder 1787 eine Reise nach Indien zu unternehmen. Als er 1788 nach London zurückkehrte, versuchte er sein Glück mit einem eigenen Theater, Sans Souci genannt, bevor er sich am Ende seines Lebens der Schriftstellerei zuwandte. Insgesamt hinterließ Dibdin vor allem im Bereich der Bühnenmusik einen umfangreichen Korpus an Werken, wobei seine Vauxhall Songs innerhalb seines Schaffens nur einen kleinen Teil einnehmen. Da im Bereich des Musiktheaters für viele Kompositionen die Partituren nicht überliefert sind, liegt die Vermutung nahe, dass auch nicht alle der Vauxhall Songs aus Dibdins Feder erhalten sind. Trotzdem muss er aufgrund der überschaubaren Anzahl an nachweisbaren Liedern zu den

⁶²⁶ Vgl. Johnstone, Boyce, Sp. 590–592 sowie Boyce, *Lyra Britannica*. Vgl. die Vorstellung von Boyces Lied „Rural Beauty, or Vauxhall Gardens“ ab S. 1.

⁶²⁷ Vgl. Hoskins, Arnold, Sp. 1002–1008.

weniger produktiven Komponisten gezählt werden, obwohl seine Arbeiten vermutlich Dank seiner Prominenz im Londoner Musikleben auf einiges Interesse beim Publikum in Vauxhall gestoßen sind.⁶²⁸

Inwieweit die Popularität eines Autors nun aber Auswirkungen auf den Erfolg eines Stücks inner- und außerhalb der Vauxhall Gardens hatte, ist schwer zu sagen. Keine Berichte sind überliefert, ob und wie das Publikum über das Musikprogramm der Konzerte oder die vertretenen Komponisten informiert wurde. Weder Programmzettel, die etwa beim Betreten des Gartens verteilt wurden, sind erhalten, noch liegen Informationen über mündliche Ankündigungen vor. Darüber hinaus finden sich kaum Annoncen in Zeitungen, die eine Auflistung der zu hörenden Werke geben. Coke und Borg vermerken hierzu, dass unter Jonathan Tyers the elder bis 1767 Details über das Musikprogramm im Vorfeld der Konzerte fast nie bekanntgegeben wurden und folglich auch die Namen der Tonsetzer nicht. Erst unter Bryant Barrett nahm die Ankündigung von Konzertdetails offensichtlich zu, da ab den 1780er-Jahren Werbung in den Medien erfolgte. Darin fanden neben der Spezifizierung der jeweiligen Musikformen auch einige Autoren Erwähnung, doch muss zwischen Instrumental- und Vokalmusik unterschieden werden. Im Falle der Songs wurde auf die Angabe der Komponisten weitestgehend verzichtet.⁶²⁹

Die Anzahl der Vauxhall Songs und die Zeitspanne ihrer Fertigstellung geben schlüssige Hinweise auf die Bedeutung der jeweiligen Tonsetzer. Zu den am längsten und ausgiebigsten für die Gärten tätigen Musikern gehören vor allem Engländer wie Michael und Thomas Augustine Arne, Samuel Arnold, William Bates, Henry Rowley Bishop, Charles Thomas Carter, John Abraham Fisher, James Hook, William Thomas Parke, John Potter und John Worgan. Daneben hinterließen 17 Künstler nachweislich mehrere Sammlungen oder eine große Menge an einzelnen Songs. Mit ihrer umfangreichen Produktion, die sich bei einigen wie Thomas Augustine Arne oder Hook über viele Jahrzehnte erstreckte, nahmen sie großen Einfluss auf die Ausgestaltung des Repertoires. Anstöße kamen aber auch von den wenigen ausländischen Komponisten wie Bach, Giordani oder Barthélemon, die zwar im Vergleich weniger publizierten, jedoch ausgehend von ihren Beiträgen im Bereich der Instrumentalmusik und des Musiktheaters wichtige musikalische Impulse gaben.

Gerade die Entwicklung der Vauxhall Songs lässt sich anhand der Komponisten und ihrer Beiträge darstellen, sodass eine zeitliche Periodisierung des Repertoires erfolgen kann. Die Anfangsphase der Vauxhall Songs liegt in den 1740er- und 1750er-Jahren. Zwischen 1745 und 1759 komponierten neun Tonsetzer Vauxhall Songs, zu denen mit Thomas Augustine Arne, William Boyce, Charles Burney, Georg Friedrich Händel und John Worgan fünf prominente Mitglieder des Londoner Musiklebens zählen. Außerdem sind Werke von Joseph Baildon, Thomas Gladwin, James Oswald und James Worgan aus diesen Jahrzehnten erhalten. Bereits in den Anfängen der Vokalmusik in Vauxhall betrat also eine beachtliche Anzahl an Musikern das Feld der Vauxhall Songs und legte mit ihren Werken die Grundlage für die folgenden Jahre.

⁶²⁸ Vgl. Warburton, Ernest: Art. „Dibdin, Charles“ in: MGG/2/P (2000), Bd. 5, Sp. 977–981; im Folgenden zitiert als: Warburton, Dibdin MGG. Vgl. die entsprechenden RISM-Einträge: RISM A/I D 2909, RISM A/I D 2724; DD 2724.

⁶²⁹ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 142 und 152/153 und 167/168 sowie Wroth, *Pleasure Gardens*, S. 303.

Da die meisten der Publikationen ab den 1760er-Jahren anzusiedeln sind, scheint ab diesem Zeitraum mit der höheren Druckdichte eine Hochphase der Vauxhall Songs zu beginnen. Ab 1760 setzte nachweislich die Arbeit von elf Komponisten – Michael Arne, Samuel Arnold, Johann Christian Bach, William Bates, James Hook, Samuel Howard, Charles Lampe, John Potter, Theodore Smith, Joseph Vernon und William Yates – ein, die in den 1770er-Jahren weitere zehn – François Hippolite Barthélemon, Henry Brewster, Charles Thomas Carter, Thomas Costellow, Charles Dibdin, John Abraham Fisher, Tommaso Giordani, Henry Heron, William Smethergell und Robert Wainwright – ergänzten. Unter diesen Musikern finden sich wiederum bekannte, teilweise international geschätzte Autoren wie Arnold, Bach, Barthélemon, Giordani und Hook, sodass die Jahre ab 1760 auch musikalisch einen Höhepunkt in der Entwicklung bedeuten. Während in den 1780er- und 1790er-Jahren zum bestehenden Kreis mit sechs Musikern – Jonas Blewitt, William Boyton, James Brooks, Maria Frances Parke, James Sanderson und William Shield – relativ wenige neue Komponisten hinzutraten, lieferte Hook mit fast jährlich erscheinenden Sammlungen weiterhin eine immense Anzahl an neuen Liedern. Nach 1800 erfolgte nochmals ein scheinbarer Aufschwung, indem ab der Jahrhundertwende elf Namen die Liste der Tonsetzer erweiterten: John Addison, W. P. R. Cope, John Davy, Charles Hayman Florio, John Moorehead, George Nicks, William Thomas Parke, John Parry, William Russel, Samuel Showell und Reginald Spofforth. Weiterhin dominierte aber Hook und baute die formalen Strukturen des Repertoires mit der Ausweitung der Finalnummern aus.

Die letzte Phase der Entwicklung bilden die Jahre zwischen 1820 und 1859. Nach Hooks vollständigem Rückzug aus den Gärten 1820 sank die Zahl an Neukompositionen rapide, was in Teilen auf die Änderung des Unterhaltungsgefüges der Vauxhall Gardens zurückzuführen ist. Im musikalischen Sektor ereignete sich eine Verlagerung auf kurze Opern, Entertainments und Finali, weshalb die Vauxhall Songs zumindest an bestimmten Abenden ihren zentralen Platz innerhalb der Konzertgestaltung einbüßten. Trotzdem vergrößerten mit Henry Rowley Bishop, Jonathan Blewitt, George W. Reeve, William Michael Rooke und John Frederick Stansbury noch einmal fünf Komponisten den Kreis der Vauxhall Song Autoren nach 1820.

Tabelle 4: Phasen der Vauxhall Songs⁶³⁰

Zeitraum	Phase	Hauptkomponisten	Nebenkomponisten
1740–1760	Anfangsphase	T. A. Arne, John Worgan	Baildon, Boyce, Burney, Gladwin, Händel, Oswald, James Worgan
1760–1820	Hochphase	T. A. Arne, Bach, Giordani, Hook, John Worgan	Addison, M. Arne, Arnold, Barthélemon, Bates, Jonas Blewitt, Boyton, Brewster, Brooks, Carter, Cope, Costellow, Davy, Dibdin, Florio, Giordani, Heron, Howard, Lampe, Moorehead, Nicks, M. F. Parke, W. T. Parke, Parry, Potter, Russel, Sanderson, Shield, Showell, Smethergell, Smith, Spofforth, Vernon, Wainwright, John Worgan, Wrighten, Yates

⁶³⁰ Spalte 1 gibt die zeitliche Spanne der Phase an, für die Spalte 2 eine Bezeichnung liefert. Spalte 3 verzeichnet die in dieser Arbeit als prägende Komponisten der jeweiligen Phase identifizierten Musiker, während in Spalte 4 alle Komponisten mit Ausnahme der Hauptkomponisten in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet sind, die in der jeweiligen Phase Vauxhall Songs komponierten.

1820–1859	Endphase	Bishop	Jonathan Blewitt, W. T. Parke, Reeve, Rooke, Stansbury
-----------	----------	--------	--

Die Komponisten präsentieren sich mit der klaren Dominanz der Briten als eine homogene Gruppe. Ohne Zweifel förderte diese Ausrichtung der Gartenkonzerte die inländische Musikergemeinde sowie die zeitgenössische englischsprachige Musik. Auf der anderen Seite zeigt sich aber auch eine nicht zu unterschätzende Heterogenität, da sich Vertreter aus Großbritannien, Italien, Deutschland und Frankreich finden. Daraus resultiert aufgrund des differenten Ausbildungshintergrunds sowie der unterschiedlichen musikalischen Traditionen, der die jeweiligen Künstler entstammen, eine große kompositorische Stilvielfalt. Zudem überspannen die Autoren mehrere Generationen und damit mehrere stilistische Epochen. Das Spektrum reicht von Vertretern der Musik des frühen 18. Jahrhunderts wie James Worgan über Komponisten wie Johann Christian Bach mit einer auf die Musik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts hinweisenden Tonsprache bis hin zu Musikern des 19. Jahrhunderts wie Henry Rowley Bishop.

In wie weit die musikalische Gestaltung sowohl Heterogenität als auch Homogenität widerspiegelt, soll die Betrachtung der wichtigsten Tonsetzer und ihrer Vauxhall Songs zeigen. Wie aus der Periodisierung hervorgeht, wurde eine Einteilung der Autoren in zwei Gruppen vorgenommen, und zwar in Haupt- und Nebenkompontisten. Diese Gruppierung dient der Beschreibungserleichterung, da im Zuge der vorliegenden Studie lediglich eine Auswahl an Musikern und Werken vorgestellt werden kann.⁶³¹ Mit der Identifikation und vorrangigen Behandlung von Vertretern, die das Repertoire in der jeweiligen Phase dominierten oder stark beeinflussten, lassen sich Charakteristika sowie Besonderheiten der Vauxhall Songs benennen. Gleichzeitig findet mit der Unterscheidung von Haupt- und Nebenkompontisten aber keine ästhetische Bewertung der Kompositionen statt. Vielmehr ist die Ordnung der Autoren von verschiedenen Gesichtspunkten abhängig, wie etwa von der Menge an hinterlassenen Vauxhall Songs. Weiterhin spielt der musikalische Einfluss eine Rolle, den die jeweiligen Musiker mit ihren Arbeiten auf das Repertoire ausübten. Zuletzt wurden für jede der drei Phasen Hauptkomponisten – mit Thomas Augustine Arne, Bach, Bishop, Giordani, Hook und John Worgan insgesamt sechs – benannt, durch deren Beiträge wesentliche Aspekte der Vauxhall Songs in ihrer Gesamtheit zutage treten.

Diese sechs Künstler sind in mehrfacher Hinsicht repräsentativ für die Autoren von Vauxhall Songs. Erstens kann mit ihnen die historische Entwicklung des Repertoires von der Anfangszeit um 1745 bis zum Ende 1859 erfasst werden. Zweitens repräsentieren sie verschiedene Gruppen, einerseits die vorherrschenden Briten mit Arne, Worgan, Hook und Bishop, andererseits die ausländische Musikergemeinde mit Bach und Giordani, sodass ein breites Spektrum im Hinblick auf unterschiedliche Einflusslinien von der englischen Liedtradition bis hin zur italienischen Oper aufgezeigt werden kann. Drittens müssen vor allem die Arbeiten von Arne, Bach und Hook als Meilensteine des Repertoires gelten. Wie durch die Analysen herauszuarbeiten ist, legte Arne die kompositorischen Grundpfeiler der Vauxhall Songs. Obwohl Bach als ein Sonderfall zu bezeichnen ist, bilden seine Lieder einen einschneidenden Punkt in Anbetracht ihres kompositorischen Standards. Hook ist dagegen gerade deshalb von Interesse, weil er mit dem weitaus umfangreichsten Korpus an Vauxhall

⁶³¹ Diese Studie erhebt nicht den Anspruch alle Künstler sowie alle Einzelbeiträge zu umfassen.

Songs deren musikalische Gestaltung über Jahrzehnte hinweg bestimmte. Aus diesem Grund findet für die umfangreiche analytische Auseinandersetzung eine weitere Eingrenzung auf Arne, Bach und Hook statt, wohingegen Bishop, Giordani und Worgan nur in verkürzter Form besprochen werden.

Immer in derselben Reihenfolge wird hierbei vorgegangen: Um einen Rahmen für die Analyse zu schaffen, werden zuerst Leben und Œuvre der Tonsetzer mit Schwerpunkt auf deren Vokalmusik skizziert, bevor die Quellenlage der Vauxhall Songs erläutert wird. Darauf baut wiederum die Analyse von ausgewählten Liedern auf, im Zuge derer die Kompositionen einem der drei Orientierungsmodelle zugesprochen werden. Bei Arne, Bach und Hook schließt zudem ein Vergleich der Vauxhall Songs mit anderen Vokalwerken des jeweiligen Autors das Ganze ab.

Lediglich eine Auswahl an Kompositionen wird ebenso aus mehreren Gründen eingehend analysiert. Das Repertoire ist sowohl in seiner zeitlichen Ausdehnung als auch in seinen Ausmaßen so umfangreich, sodass nicht jedes Werk detailliert vorgestellt werden kann. Ein derartiger Ansatz wäre zudem nicht ergiebig, da sich aus einer solchen Betrachtung nur schwer ein verständliches Gesamtbild ergibt.

IV.5. Thomas Augustine Arnes Vauxhall Songs

IV.5.1. Arnes Vauxhall Songs in seinem Gesamtschaffen

In einer Darstellung der Musik der Vauxhall Gardens darf ein englischer Komponist nicht fehlen, Thomas Augustine Arne. Er prägte nicht nur die Musik der Vergnügungsgärten über Jahrzehnte hinweg, sondern nahm auch im zeitgenössischen Musikleben Londons eine zentrale Position ein, was bereits Charles Burney 1789 erkannte:

„Indeed, the melody of Arne at this time, and of his Vauxhall Songs afterwards, forms an aera in English Music; it was so easy, natural, and agreeable to the whole kingdom, that it had an effect upon our national taste; and till a more modern Italian style was introduced in the pasticcio English operas of Messrs. Bickerstaff and Cumberland, it was the standard of all perfection at our theatres and public gardens.“⁶³²

Mit dieser oft zitierten Einschätzung lobte Burney die musikalischen Qualitäten von Arnes Vokalmusik in hohem Maße, innerhalb derer ihm die Vauxhall Songs als besonders erwähnenswert schienen.

Arnes Weg hin zu einem derart geschätzten Komponisten war aber nicht von Beginn an vorbestimmt. Geboren am 12. März 1720 in London, wuchs er als Sohn eines Polsterers namens Thomas Arne (1682–1736) auf, der die musikalische Begabung des Sohnes nicht von Anfang an ausdrücklich förderte. Während seiner Schulzeit in Eton erhielt Arne zwar Musikunterricht, jedoch begann er 1726 auf Wunsch seines Vaters zunächst eine juristische Ausbildung in London, bevor er sich nach drei Jahren auf eigenen Wunsch der Musik zuwandte. Sogleich widmete er sich mehreren Arbeitsfeldern: So unterrichtete er unter anderem seine Schwester Susanna (1714–1766), die nach ihrem erfolgreichen Debüt in Johann Friedrich Lampes (1703–1751) *Amelia* 1732 zu einer der bekanntesten Darstellerinnen von tragischen Rollen des englischsprachigen Musiktheaters aufstieg. Bei Produktionen mit Susannas Mitwirkung nahm Arne schnell wachsenden Anteil an Organisation und musikalischer Leitung, bis er sich ab 1733 mit der Uraufführung seiner ersten englischen

⁶³² Burney, History/4, S. 659.

Oper *Rosamond* am Lincoln's Inn Fields Theatre mit eigenen Werken etablierte. Gleichzeitig veröffentlichte er in den 1730er-Jahren andere Vokalmusik wie Lieder in *The British Musical Miscellany*. Trotzdem verließ sich Arne nicht allein auf die Komposition, um seine Position im Musikleben der Stadt auszubauen, sondern nutzte auch familiäre Kontakte. 1734 heiratete seine Schwester Susanna den bekannten Schauspieler und Bühnenautor Theophilus Cibber (1703–1758). Durch diese Bindung festigte sie sowohl ihre eigenen Arbeitsbeziehungen zu Cibber als auch die ihres Bruders. Zu dieser Zeit bespielte Cibbers Theatergruppe nämlich das Opernhaus in der Drury Lane, für das Cibber die Geschwister Arne noch vor seiner Heirat mit Susanna engagiert hatte. Besonders Thomas Augustines Version von *The Opera of Operas, or Tom Thumb the Great* 1734 war ein durchschlagender Erfolg, der seine Karriere positiv beeinflusste. Drei Jahre später, 1737, heiratete Arne schließlich selbst, und zwar die erfolgreiche Sopranistin Cecilia Young (1712–1789), deren Beteiligung zum Gelingen der Bühnenwerke ihres Mannes beitrug.⁶³³

Um 1740 gehörte Arne daher schon zu den führenden Musikerpersönlichkeiten Londons, was unter anderem seiner Masque *Comus* von 1738 zu verdanken war, die bis ins 19. Jahrhundert im städtischen Theaterrepertoire vertreten blieb.⁶³⁴ Zwei weitere Masques, *Alfred* (1740) und *The Judgement of Paris* (1742), stärkten seine Bekanntheit über die Grenzen Londons hinaus, was seine Tätigkeiten als Dirigent, Violinist, Pädagoge und Musikveranstalter ebenso beförderten. Eine wichtige Station war dabei neben London die irische Metropole Dublin, in der er in den frühen 1740er-Jahren arbeitete. Da Arne sich in verschiedenen Bereichen in Szene zu setzen wusste, überrascht es nicht, dass er nach seiner Rückkehr aus Dublin 1744 die Pleasure Gardens für sich entdeckte. 1745 veröffentlichte er seine erste Sammlung für die Vauxhall Gardens, *Lyric Harmony*, die eine lange Reihe von Vokalwerken für das Unterhaltungsresort eröffnete. Mit seinen Vauxhall Songs entwickelte sich Arne zu einem der beliebtesten Komponisten des Vergnügungsgartens, eine Stellung, die er über 20 Jahre innehaben sollte und die seiner Popularität im Londoner Konzertleben zugutekam. Trotzdem begann ab den 1750er-Jahren sein beruflicher Aufstieg nachzulassen. Um finanzielle Schwierigkeiten zu überbrücken, wick er daher in den 1770er-Jahren sogar auf die zur damaligen Zeit äußerst beliebten Catches und Glee's aus. Das Bild des erfolgreichen Musikers umrankten zudem persönliche Skandale, da er unter anderem seine Ehefrau Cecilia für einige Jahre in Dublin zurückließ, um währenddessen ungestört eine Affäre mit der Sängerin Charlotte Brent einzugehen. Erst kurz vor seinem Tod 1777 söhnte er sich wieder mit seiner Frau aus.⁶³⁵

Obwohl Arnes Errungenschaften in den letzten Jahrzehnten seines Lebens also nicht ungetrübt waren, dominierte er die englische Bühnenmusik über viele Jahre hinweg. Als einer der ersten Engländer experimentierte er mit der durchgesungenen englischen Oper mit Werken wie *Rosamond*, *Thomas and Sally* oder *Artaxerxes* und setzte mit seinen Masques

⁶³³ Vgl. Gilman, Arne Theatre Career, S. 31–61 und 71–73 sowie Donnelly, Molly: Art. „Cibber [née Arne], Susanna Maria“, in: NGr (1992), Bd. 5, S. 832; im Folgenden zitiert als: Donnelly, Cibber NGr. Vgl. Holman, Peter und Todd Gilman: Art. „Arne, Thomas Augustine“, in: NGr/2 (2001), Bd. 2, S. 36; im Folgenden zitiert als: Holman, Arne NGr. Vgl. Parkinson, John A.: An Index to the Vocal Works of Thomas Augustine Arne and Michael Arne, Detroit 1972, S. 13–18; im Folgenden zitiert als: Parkinson, Index Arne.

⁶³⁴ Vgl. hierzu die Besprechung von Arnes *Comus* in: Gilman, Arne Theatre Career, S. 76–111 sowie in: Adas, Arne's progress, S. 260–308.

⁶³⁵ Vgl. Holman, Arne NGr, S. 36 und 38 sowie Langley, Dr. Arne, S. 39 sowie Gilman, Arne Theatre Career, S. 223, 229, 301 und 555 sowie Arne, Lyric Harmony, S. vii.

Comus, *Alfred* und *The Judgements of Paris* wichtige Maßstäbe für das englischsprachige Repertoire. Damit war er mit verantwortlich für die Wiederbelebung und Weiterentwicklung der englischen Theatermusik. Außerdem nahm er besonders mit seiner Orchestrierung Einfluss auf die nachfolgende Generation englischer Komponisten. Wie nach aktueller Forschungslage angenommen wird, war Arne 1760 der erste Brite, der in seiner komischen Oper *Thomas and Sally* Klarinetten im englischen Musiktheater verwendete. Genauso war seine Melodik von maßgeblicher Bedeutung für den weiteren Weg der englischen Vokalmusik, denn seine Liedgestaltung soll von einem neuen „volksliedartigen“ Stil zeugen, wie der Musikhistoriker William Cooke Stafford (1793–1876) bemerkte:⁶³⁶

„[...] he introduced a system of song writing different from that of his predecessors: [...] Arne was neither so vigorous as Purcell, nor had he the magnificent simplicity, and lofty grandeur of Handel: but the ease and elegance of his melodies, and the variety of his harmony, render his compositions attractive in the highest degree: and we may justly be proud of his name, as an honour to English music.“⁶³⁷

Arne galt als Meister der melodischen Erfindungsgabe und Textinterpretation, was sich in seinen Liedern für das Musiktheater genauso offenbart wie in seinen Vauxhall Songs.⁶³⁸

Gleichzeitig wird in der Sekundärliteratur aber auch festgestellt, dass Arne nicht in allen Werken einen hohen musikalischen Standard erreichte. Holman und Gilman beispielsweise konstatieren seinen Kompositionen eine ungleichmäßige Qualität: „Arne was undoubtedly an uneven composer. He was often hasty and slapdash, he was too easily satisfied by poor texts and he was content to use the language of the *galant* style without exploring its formal implications very far. Nevertheless, at his best he was capable of far outshining his more consistent contemporaries.“⁶³⁹ Vielleicht ist Arnes Musik aufgrund dieser Unausgewogenheit heute fast vollständig in Vergessenheit geraten. Kaum eine seiner Arbeiten ist derart bekannt wie der patriotische Song „Rule, Britannia!“ aus seiner Masque *Alfred*, und das obwohl Arne eine beachtliche Menge an Vokalwerken hinterließ. Insgesamt sind über 800 Vokalkompositionen bekannt und Arne leistete Beiträge zu über 90 dramatischen Werken, die in allen bedeutenden Konzertstätten Londons zur Aufführung gelangten.⁶⁴⁰ Somit ist Arne ein wichtiger Vertreter der englischsprachigen Vokalmusik des 18. Jahrhunderts. Trotzdem stehen bisher eine eingehende Analyse seiner Tonsprache sowie eine anschließende musikwissenschaftliche Darstellung aus, was die folgende Vorstellung von Arnes Vauxhall Songs einschließlich eines Vergleichs mit der Masque *Comus* ein Stück weit beheben soll.

IV.5.2. Quellenlage

Die Quellenlage zu Arnes Vauxhall Songs ist einerseits gut, da seine Werke meist namentlich bezeichnet sind. Andererseits bereiten die vorliegenden Quellenarten aber auch Schwierigkeiten bezüglich der Auswertung. Fast alle Arne’schen Manuskripte gelten als

⁶³⁶ Vgl. Holman, Arne NGr, S. 39/40.

⁶³⁷ Stafford, William Cooke: A History of Music, Edinburgh 1830 (Nachdruck der 1. Auflage Kilkenny 1986; hiernach zitiert) (Classic Texts in Music Education 18), S. 362; im Folgenden zitiert als: Stafford, History.

⁶³⁸ Vgl. Walker, Arthur Dennis: Art. „Arne, Thomas Augustine“, in: MGG/2/P, Bd. 1 (1999), Sp. 972; im Folgenden zitiert als: Walker, Arne MGG.

⁶³⁹ Holman, Arne NGr, S. 41.

⁶⁴⁰ Diese Zahlen beruhen auf einer Auswertung von: Parkinson, Index Arne, S. 15–18 sowie 21–55. Vgl. Parkinson, Index Arne, S. 9.

verschollen und von seinen Vauxhall Songs sind bislang keine handschriftlichen Dokumente aufgefunden worden, sodass lediglich gedruckte Einzelveröffentlichungen und Sammlungen zu existieren scheinen.

Die für diese Arbeit untersuchten Drucke der Vauxhall Songs befinden sich hauptsächlich in der British Library in London sowie in der Bodleian Library in Oxford; sie sind daher gut zugänglich. Üblicherweise ist darin aber nur eine stark reduzierte Partitur überliefert, weshalb zur Instrumentation nur Vermutungen angestellt werden können. Überdies liegt bisher keine musikkritische oder spielpraktische Edition der Arne'schen Vauxhall Songs vor. Die einzige Ausgabe mit Gartenliedern aus Arnes Feder ist der Reprint der Erstdrucke der *Lyric Harmony* I und II im Zuge der Reihe *Music for London Entertainment 1660–1800*. Ein weiteres Problem ergibt sich bei der Bestimmung von Arnes Liedern für Vauxhall, da nicht alle seiner Werke erhalten sind. Besonders ein Teil seiner Kompositionen für das Musiktheater wurde durch verschiedene Feuer zerstört, weswegen die Vermutung naheliegt, dass auch nicht alle seiner Vauxhall Songs überliefert sind. Da außerdem Arnes Sohn Michael gleichfalls unter dem Familiennamen Gartenkompositionen publizierte, ist eine eindeutige personale Zuschreibung in manchen Fällen zusätzlich problematisch. Eine Identifikation aller Vauxhall Songs von Thomas Augustine Arne ist nie vollständig durchführbar.⁶⁴¹

In diesem Zusammenhang muss bemerkt werden, dass die Zuschreibung an Vauxhall nur dann als eindeutig gelten darf, wenn eine Anthologie oder einzelne Lieder als speziell in den Vauxhall Gardens aufgeführt spezifiziert werden. Arne publizierte nun auch Sammelbände, die Stücke für mehrere Aufführungslokalitäten einschließen. In diesen Fällen muss eine Zuordnung anhand der Liedüberschrift erfolgen. Mit dieser Methode lässt sich aber nicht ausschließen, dass weitere Songs dieser Sammlungen ohne Vermerk im Titel in Vauxhall zur Aufführung kamen. Von der *Vocal Melody* von 1749 beispielsweise wurde lediglich „When Your Beauty Appears“ sicher von „Mr. Lowe at Vaux-hall Gardens“ gesungen. Obwohl die übrigen acht Beiträge der Anthologie über keine lokalen Spezifikationen verfügen, ist eine Darbietung einzelner Beiträge in den Vauxhall Gardens denkbar. Folglich ist die auf diese Weise ermittelte Anzahl von Vauxhall Songs nicht absolut. Eine Abgrenzung der Londoner Unterhaltungslokalitäten ist jedoch notwendig. In seiner Dissertation zu Thomas Augustine Arnes Vauxhall Songs behandelt Stephen Thomas Farish zum Beispiel den gesamten ersten Band der *Vocal Melody* – falsch datiert auf 1746 – als zu Vauxhall gehörend, ohne zu vermerken, dass sie auch Kompositionen für andere Pleasure Gardens umfasst. Besonders wenn das Repertoire der Vauxhall Songs als gesondert von dem der übrigen Gärten verstanden werden soll, muss eine konsequente Trennung der Unterhaltungsstätten stattfinden.⁶⁴²

Trotz dieser Schwierigkeiten wurde eine Liste der Arne'schen Vauxhall Songs erstellt, die vor allem unter Einbezug von John A. Parkinsons *Index to the Vocal Works of Thomas Augustine Arne and Michael Arne* von 1972, in dem das gesamte Vokalschaffen Arnes erfasst ist, erarbeitet wurde. Die meisten Arne'schen Gartenlieder finden sich in Sammelausgaben,

⁶⁴¹ Vgl. Arne, *Lyric Harmony* sowie Parkinson, *Index Arne*, S. 9 sowie Walker, *Arne MGG*, Sp. 971/972.

⁶⁴² Vgl. Arne, *Vocal Melody* I sowie Arne, Thomas Augustine: *Vocal Melody*. Book II. An entire new collection of English songs and a cantata. Compos'd by Mr. Arne, Sung by Mr. Beard, Mr. Lowe, and Miss Falkner, at Vaux-Hall, Ranelagh, and Marybon-Gardens, Bd. 2, London 1750, RISM A/I: A 2008; AA 2008; GB-Lbl Mad.Soc.58; im Folgenden zitiert als: Arne, *Vocal Melody* II. Vgl. Farish, *Arne Vauxhall Songs*, S. 75/76.

die nach Auswertung der Sammlungs- und Liedtitel auf elf relevante Sammlungen eingeschränkt werden konnten.⁶⁴³

Tabelle 5: Sammlungen mit Arnes Vauxhall Songs⁶⁴⁴

Sammlung	Datierung	Liedanzahl
<i>Lyric Harmony [...] As performed at Vaux Hall Gardens</i>	1745	18
<i>The Second Volume of Lyric Harmony [...] as perform'd at Vaux-Hall Gardens</i>	1746	18
<i>Vocal melody. An entire new collection of English songs and a cantata [...] Sung [...] at Vaux-Hall, Ranelagh, and Marybon-Gardens</i>	1749	1
<i>British melody. A Favourite Collection of English Songs and a Cantata Sung at Vaux-hall</i>	1760	5
<i>The Monthly Melody</i>	1760	1
<i>A Choice Collection of Songs Sung at Vaux-Hall Gardens</i>	1761	3
<i>The Winter's Amusement. Consisting of Favourite Songs and Cantatas Performed [...] At the Theatre Royal in Covent Garden Vaux-hall and Ranelagh</i>	1761	3
<i>The New Songs sung at Vaux-Hall</i>	1765	6
<i>Summer Amusement. Collection of Lyric Poems, with the Favourite Airs set to them, as perform'd at Vaux-Hall</i>	ca.1765	9
<i>The Vocal Grove being A Collection of Favorite Songs Sung [...] At Vaux-Hall Gardens</i>	1774	7
<i>The Syren. A New Collection of Favorite Songs [...]. Likewise the New Final Piece at Vaux-hall Gardens Called The Country Wake [...].</i>	1777	1

Diese elf Kollektionen erschienen zwischen 1745 und 1777 und enthalten 72 Vokalwerke, die eindeutig als in Vauxhall aufgeführt zu identifizieren sind. *Lyric Harmony* I und II, die Arnes Veröffentlichungen für den Vergnügungsgarten eröffnen, sind mit jeweils 18 Beiträgen am umfangreichsten. In sie wurden ausschließlich Kompositionen für Vauxhall aufgenommen, genauso wie in fünf weiteren Sammlungen: *The New Songs sung at Vaux-Hall*, *British melody*, *A Choice Collection of Songs*, *Summer Amusement* sowie *The Vocal Grove*.

⁶⁴³ Vgl. Parkinson, Index Arne. Parkinsons *Index* zufolge sind Arnes Kompositionen in insgesamt 62 Publikationen, manche aus bis zu 20 Bänden bestehend, erschienen. Zum Beispiel in *Amaryllis: consisting of such songs as are most esteemed for Composition and Delicacy, and sung at the Publick Theatres or Gardens* könnten auch Vauxhall Songs enthalten sein, jedoch wurde keine örtliche Differenzierung der Einzelbeiträge vorgenommen. Vgl. Parkinson, Index Arne, S. 13.

⁶⁴⁴ Spalte 1 verzeichnet den Sammlungstitel, während Spalte 2 das Publikationsjahr und Spalte 3 die Anzahl der in den Sammlungen enthaltenen Vauxhall Songs angibt. Vgl. zu den vollständigen Titeln der Sammlungen: Arne, *Lyric Harmony*; Arne, *Vocal Melody I/II*; Arne, Thomas Augustine: *British Melody. A Favourite Collection of English Songs and a Cantata. Sung by Miss Brent & Mr Lowe at Vaux-hall Gardens*, London [1760], RISM A/I: A 2011; AA 2011; im Folgenden zitiert als: Arne, *British Melody*; Arne, Thomas Augustine: *The Monthly Melody: or Polite Amusement for Gentlemen and Ladies. Being a Collection of Vocal and Instrumental Music*, London 1760, RISM A/I: A 1997; AA 1997; im Folgenden zitiert als: Arne, *Monthly Melody*; Arne, Thomas Augustine: *A Choice Collection of Songs sung at Vaux-Hall Gardens*, London [1761], RISM A/I: A 2012; AA 2012; im Folgenden zitiert als: Arne, *Choice Collection*; Arne, *Winter's Amusement*; Arne, *New Songs Vaux-Hall*; Arne, *Summer Amusement*; Arne, *Vocal Grove*; Arne, Thomas Augustine: *The Syren A New Collection of Favorite Songs sung by Mrs. Farrell at the Theatre Royal, Covent Garden and at Ranelagh Particularly. The favorite Cottilion & Scotch Air with the concluding Hunting Piece as sung at Ranelagh by Miss Sharp, Mr. Meredith, Mrs. Farrell. Likewise the New Final Piece at Vaux-hall Gardens Called The Country Wake Sung by Mr. Vernon, Mrs. Weichsell, Mrs. Wrighten, Mrs. Worrell, Miss Weller, Mr. Hudson, Mr. Howard & Mr. Billington*, London [1777], RISM A/I: A 2005; im Folgenden zitiert als: Arne, *Syren*.

Hingegen setzen sich *Vocal melody*, *The Monthly Melody*, *The Winter's Amusement* und *The Syren* aus Beiträgen für verschiedene Londoner Unterhaltungsorte zusammen. Zusätzlich zu diesen Arbeiten wurden weitere acht Lieder und eine Kantate einzeln publiziert, zu denen möglicherweise weitere Songs hinzukommen, die noch in Archiven, Bibliotheken oder Privatsammlungen schlummern.

Tabelle 6: Einzeln publizierte Vauxhall Songs von Arne⁶⁴⁵

Titel	Datierung	Verbindung zu Vauxhall
Come Live With Me and Be My Love	ca.1790	Sung at Vauxhall
Cymon and Iphigenia	ca.1780	Sung by Mr. Lowe at Vaux Hall Gardens
In Infancy Our Hopes and Fears	ca.1764	Sung by Mr. Jagger at Vauxhall
Long Time I Serv'd Young Rosalind	1762	Sung by Mr. Jagger at Vauxhall
Nymphs and Shepherds	ca.1770	Sung by Mrs Vincent, at Vauxhall Gardens
The Retort	ca.1753	Sung by Mr. Lowe at Vauxhall
When I Was a Child	o. J. ⁶⁴⁶	Sung by Miss Jameson at Vauxhall
When Morn With Purple Streaks	o. J.	Sung at Vauxhall
Why Caelia this Constant Upbraiding	ca.1760	Sung by Mr. Jagger at Vauxhall

Insgesamt ergibt sich somit eine Zahl von 81 Stücken, die zweifelsfrei als Vauxhall Songs gelten können, wobei nicht zwischen Lied, Ballade, Kantate oder Duett unterschieden wird.⁶⁴⁷ Innerhalb von Arnes gesamtem Vokalschaffen mit über 800 Titeln bilden die Vauxhall Songs also rund zehn Prozent, ein nicht zu unterschätzender Anteil besonders im Hinblick darauf, dass die Bühnenmusik für viele Jahre den Schwerpunkt von Arnes Wirken darstellte.⁶⁴⁸ Gleichzeitig muss aber auch bemerkt werden, dass einige der Vauxhall Songs aus Sammlungen wie der *Lyric Harmony* eigentlich Bühnenwerken entnommen wurden und ihre Erstaufführung im Theater erlebten. Ein Beispiel hierfür ist „To Fair Fidele's Grassy Tomb“ aus *Lyric Harmony* II, das Arne 1744 für eine Adaption von Shakespeares *Cymbeline* im Theater am Haymarket vertonte. Erst zwei Jahre später wurde es in Verbindung mit den Vauxhall Gardens publiziert. Ein weiteres Stück, das Arne für eine Inszenierung von Shakespeares *The Tempest* schrieb, ist „Where the Bee Sucks There Lurk I“ von 1746. Diesmal veröffentlichte er das Stück für Vauxhall im Jahr der Uraufführung.⁶⁴⁹ Arne verfasste also nicht alle Vauxhall Songs speziell für den Vergnügungsgarten, vielmehr gehören einige Werke dem Musiktheater an. Trotzdem ist anzunehmen, dass die Songs nach einer Theaterpremiere in Vauxhall übernommen und erst nach einer Aufführung in den Gärten als ‚Sung at Vauxhall‘ herausgegeben wurden. Unabhängig vom Ort der Uraufführung bilden

⁶⁴⁵ Spalte 1 verzeichnet den Liedtitel oder das Inzipit, während Spalte 2 das Publikationsjahr und Spalte 3 die in der Liedtitelei angegebene Verbindung zu Vauxhall angibt. Die Auflistung wurde unter Auswertung der Bibliothekskataloge der British, Bodleian und Cambridge University Library, des Artikels des RISM sowie des Index von Parkinson erstellt.

⁶⁴⁶ Die Abkürzung steht für „ohne Jahr“.

⁶⁴⁷ In der Forschungsliteratur kursieren verschiedene Zahlen, jedoch basieren diese Angaben anscheinend nicht auf einer genauen Zählung von Arnes Liedern, die ohne Zweifel Vauxhall zuzuordnen sind. Vielmehr handelt es sich in den meisten Fällen um Schätzungen, die im Nachhinein nicht nachzuvollziehen sind. Zudem werden unter anderem Songs einbezogen, die eigentlich anderen Pleasure Gardens angehören. Vgl. Farish, Arne Vauxhall Songs, S. 36 und 75/76. Farishs Angabe der über 200 Songs wird in nachfolgenden Arbeiten ohne Überprüfung und Erklärung übernommen. Vgl. exemplarisch: Borschel, English Song, S. 32.

⁶⁴⁸ Vgl. Parkinson, Index Arne, S. 13–18.

⁶⁴⁹ Vgl. Gilman, Arne Theatre Career, S. 224 und 232.

die Kompositionen für Vauxhall dennoch aufgrund ihrer Anzahl sowie des zeitlichen Rahmens eine wichtige Gruppe in Arnes Schaffen. Die früheste Publikation stammt aus dem Jahr 1745 mit der Sammlung *Lyric Harmony* I, wohingegen die letzte Veröffentlichung zu Arnes Lebzeiten in *The Syren* ein Jahr vor seinem Tod 1777 erfolgte. Jedoch wurde auch noch Jahre später, ca. 1795 mit der Neuauflage von „To Ease His Heart and Own His Flame“, einer seiner Vauxhall Songs nochmals gedruckt.⁶⁵⁰

Ebenfalls wichtig ist, dass über die Hälfte von Arnes 72 Vauxhall Songs aus Anthologien nochmals publiziert wurden. 35 Titel erschienen einmal, wohingegen 37 mehrmals verlegt wurden. Aus den beiden Bänden der *Lyric Harmony* wurden beispielsweise außer vier Liedern alle nochmals in spätere Editionen aufgenommen. Dabei veröffentlichte Arne die Beiträge der *Lyric Harmony* auf verschiedene Art und Weise von einmaligen Sammlungen bis hin zu Reihenpublikationen wie *Clio and Euterpe or British Harmony* auch ohne direkte Beziehung zu Vauxhall. So ist „Love and Wine in Alliance“, Nr. 8 aus *Lyric Harmony* II, in einer Kollektion für die Ranelagh Gardens um 1770 enthalten. Diese Vorgehensweise weist darauf hin, dass die Werke für die Pleasure Gardens zwischen den Konkurrenzunternehmen austauschbar waren. Die 37 mehrmals erschienenen Lieder wurden mit der Ausnahme von „The Country Wedding“ aber zuerst für Vauxhall publiziert, sodass Arne sie entweder für diese Lokalität komponierte oder sie wenigstens dort ihre Uraufführung erlebten. „The Country Wedding“ ist der einzige der Arne’schen Vauxhall Songs, der 1759 zunächst im *London Magazine* sowie *Universal Magazine* herausgegeben wurde, bevor er 1761 speziell für Vauxhall in *The Winter’s Amusement* zum dritten Mal publiziert wurde. „The Sycamore Shade“ stellt insoweit einen Sonderfall dar, weil dieser Beitrag der Datierung der Bodleian Library zufolge – ca. 1760 – selbstständig veröffentlicht wurde, um dann fünf Jahre später in *Summer Amusement* nochmals gedruckt zu werden.⁶⁵¹

In Anbetracht der Ausnahmen und Schwierigkeiten bei der Identifikation der Arne’schen Vauxhall Songs ergibt sich folgende Aufstellung, in der die 81 zweifelsfrei bestimmten Lieder in alphabetischer Reihenfolge sowie in chronologischer Anordnung verzeichnet sind.

Tabelle 7: Arnes Vauxhall Songs⁶⁵²

Titel	Erstdruck	Reprint
Cloe Generous as Fair	<i>Lyric Harmony</i> I, 1745	1761
Colin and Phaebe	<i>Lyric Harmony</i> I, 1745	1749, 1761
Colin’s Invitation	<i>Lyric Harmony</i> I, 1745	1754, 1756, 1758
’Tis Not the Liquid Brightness of Those Eyes	<i>Lyric Harmony</i> I, 1745	1761
Philosophy No Remedy for Love	<i>Lyric Harmony</i> I, 1745	1754, 1756, 1761, 1769
The Charms of Isabel	<i>Lyric Harmony</i> I, 1745	1754, 1756, 1758
The Complaint / And Must a Faithfull Am’rous Swain	<i>Lyric Harmony</i> I, 1745	
The Complaint / Behold the Sweet Flowers	<i>Lyric Harmony</i> I, 1745	1749, 1754, 1756, 1758

⁶⁵⁰ Vgl. Parkinson, Index Arne, S. 13–55.

⁶⁵¹ Vgl. Arne, *Lyric Harmony*, S. xiii/xiv sowie Parkinson, Index Arne, S. 13–55.

⁶⁵² Spalte 1 verzeichnet den Liedtitel und/oder das Inzipit, Spalte 2 den Titel sowie das Erscheinungsjahr der Erstpublikation und Spalte 3 gibt das Erscheinungsjahr der Reprints an. Die Auflistung wurde unter Auswertung der Bibliothekskataloge der British, Bodleian und Cambridge University Library, des Artikels des RISM, des Index von Parkinson sowie der diversen Drucke erstellt.

The Contest Between Love and Glory	<i>Lyric Harmony I</i> , 1745	1754, 1756, 1761
The Dumps	<i>Lyric Harmony I</i> , 1745	1761
The Fond Appeal	<i>Lyric Harmony I</i> , 1745	1761, 1762, 1772
The Generous Distress'd	<i>Lyric Harmony I</i> , 1745	1749, 1754, 1756, 1761
The Happy Bride	<i>Lyric Harmony I</i> , 1745	1758
The Invitation	<i>Lyric Harmony I</i> , 1745	1761, ca.1765
The Kind Inconstant	<i>Lyric Harmony I</i> , 1745	1761
The Lovesick Invocation	<i>Lyric Harmony I</i> , 1745	1761
The Rover Reclaimed	<i>Lyric Harmony I</i> , 1745	1761
While All Your Thoughts on Martio Rove	<i>Lyric Harmony I</i> , 1745	
Damon and Cloe	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1764
Dione	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1754, 1756, 1758
Gay Florimel of Noble Birth	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1758
Hither, Sweet Ulysses Haste	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1754, 1756
Love and Reason Inconsistent	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	
Love and Wine in Alliance	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1758, ca.1770
Nature Beyond Art	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1758
On Cloe Sleeping	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1758
Phillis	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1758
The Caution	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1754, 1756, 1758
The Despairing Shepherd	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1754, 1756, 1761
The Rose Bud	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	
The Scholar's Relapse	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1758
The Tout-Ensemble	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	ca.1759
To Chloe	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1758
To Fair Fidele's Grassy Tomb	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	ca.1759
Where the Bee Sucks There Lurk I	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1758
Why so Pale and Wan	<i>Lyric Harmony II</i> , 1746	1758
When Your Beauty Appears	<i>Vocal Melody</i> , 1749	1754, 1756, ca.1759
The Retort	Einzelveröffentlichung, ca.1753	
The Country Wedding	<i>London Magazine / Universal Magazine</i> , 1759	1761, 1772
The Sycamore Shade	Einzelveröffentlichung, ca.1760	ca.1765, 1792
Of All the Gifts that Heav'n Bestows	<i>British Melody</i> , 1760	
The Coquet Daughter	<i>British Melody</i> , 1760	
The Spring	<i>British Melody</i> , 1760	
Timely Caution	<i>British Melody</i> , 1760	
Ye Pow'rs that o'er True Love Preside	<i>British Melody</i> , 1760	
Resolv'd, as Her Poet, of Celia to Sing	<i>Monthly Melody</i> , 1760	
Why Caelia this Constant Upbraiding	Einzelveröffentlichung, ca.1760	
O the Transport of Possessing	<i>A Choice Collection</i> , 1761	
The Nonpareille	<i>A Choice Collection</i> , 1761	
The Wishes	<i>A Choice Collection</i> , 1761	
The Lover's Recantation	<i>The Winter's Amusement</i> , 1761	
To Ease His Heart and Own His Flame	<i>The Winter's Amusement</i> , 1761	ca.1795
Long Time I Serv'd Young Rosalind	Einzelveröffentlichung, 1762	
In Infancy Our Hopes and Fears	Einzelveröffentlichung, ca.1764	
Delia. A Pastoral	<i>Summer Amusement</i> , ca.1765	

Happiest of the Fair Creation	<i>Summer Amusement</i> , ca.1765	
Love and Resentment	<i>Summer Amusement</i> , ca.1765	
Pastoral Affection	<i>Summer Amusement</i> , ca.1765	
Say, Hast Thou Seen the Snow	<i>Summer Amusement</i> , ca.1765	
The Laugh	<i>Summer Amusement</i> , ca.1765	
While Spring Sheds His Odors Around	<i>Summer Amusement</i> , ca.1765	
Who Love Has Never Tri'd	<i>Summer Amusement</i> , ca.1765	
Phillis to Whom None Dare Be Rude	<i>The New Songs</i> , 1765	
Shall I Wasteing in Despair	<i>The New Songs</i> , 1765	
When Hobbinol, Entreated Doll	<i>The New Songs</i> , 1765	
When Lately I Offer'd Fair Laura to Kiss	<i>The New Songs</i> , 1765	
Young Damon Perceiving Flirtilla	<i>The New Songs</i> , 1765	
Diana. A Cantata	<i>The New Songs</i> , 1765	
Hapless Lover's Who Sue in Vain	<i>The New Songs</i> , 1765	ca.1775
Nymphs and Shepherds	Einzelveröffentlichung, ca.1770	
Hymen	<i>The Vocal Grove</i> , 1774	
Nancy's Bower	<i>The Vocal Grove</i> , 1774	
The Female Duelist	<i>The Vocal Grove</i> , 1774	
The Shepherd's Invitation	<i>The Vocal Grove</i> , 1774	
The Stammering Lover	<i>The Vocal Grove</i> , 1774	
The Trumpet Song	<i>The Vocal Grove</i> , 1774	
Village Courtship, Or The Country Wake	<i>The Syren</i> , 1777	
Cymon and Iphigenia	Einzelveröffentlichung, ca.1780	
Come Live With Me and Be My Love	Einzelveröffentlichung, ca.1790	
When I Was a Child	Einzelveröffentlichung, o. J.	
When Morn With Purple Streaks	Einzelveröffentlichung, o. J.	

IV.5.3. Arnes Vauxhall Songs

Arnes Vauxhall Songs können vor allem den Orientierungsmodellen des unteren sowie mittleren Komplexitätslevels zugesprochen werden. Gerade von der Kontrastfolie der Entwicklung des Repertoires hin zu einer verstärkt an der italienischen Opernarie orientierten Gestaltung bei Bach oder Giordani fällt auf, dass sich bei Arne kaum Lieder finden, die in allen Parametern von einer gehobenen Komplexität zeugen. Vielmehr schaffte er es, einen von vielen Zeitgenossen als verständlich und natürlich empfundenen Liedstil in den Vauxhall Gardens zu etablieren, indem er sich entweder auf einfache musikalische Gestaltungsmittel beschränkte oder elementare mit anspruchsvolleren Charakteristika verwob.⁶⁵³

Dennoch sind Arnes Vauxhall Songs in ihrer musikalischen Ausformung vielfältig. Diese Variabilität ist in der Forschungsliteratur aber nicht unumstritten und Arnes Vokalwerke werden von Autoren wie Farish, Langley oder Holman und Gilman oft in die Ecke der Massenprodukte gestellt.⁶⁵⁴ Auch erscheinen Stephen Thomas Farishs Rückschlüsse in seiner Monographie *The Vauxhall Songs of Thomas Arne* in diesem Zusammenhang als problematisch. Farish identifiziert einige stereotype Muster in Arnes Songs, die seiner

⁶⁵³ Vgl. die Bemerkungen von Charles Burney zu Arnes Melodien für Vauxhall: Burney, *History*/4, S. 659. Vgl. zum typisch Englischen: Brown, James Duff: *Biographical Dictionary of Musicians. With a Bibliography of English Writings on Music*, London 1886 (Nachdruck der 1. Auflage Hildesheim und New York 1970; hiernach zitiert), S. 26; im Folgenden zitiert als: Brown, *Dictionary*.

⁶⁵⁴ Vgl. Farish, Arne Vauxhall Songs sowie Langley, Dr. Arne sowie Holman, Arne NGr.

Meinung nach aus einem gleichbleibenden Umgang mit den musikalischen Strukturen resultieren. Diese Gleichartigkeit, die Arnes gesamtes Schaffen für Vauxhall durchdringe, belegt Farish mit dem Begriff des „Lyric Harmony Stereotype“, dem er folgende Charakteristika zuschreibt: Die Lieder seien strophisch aufgebaut mit einer zweiteiligen Mikrostruktur, die der harmonischen Bewegung I. Stufe – V. Stufe – I. Stufe, normalerweise in Dur, folgen. Meist werde dem Ganzen ein instrumentales Ritornell vorangestellt und Arne verwende hauptsächlich Dreier-Takte, um die Liebesgedichte mit pastoralem Flair zu vertonen.⁶⁵⁵ Einige dieser Charakteristika, wie die traditionellen Liedformen mit einleitendem Ritornell oder die Dur-/Moll-Harmonik, finden sich auch unter den grundlegenden Eigenschaften, die den Vauxhall Songs im Zuge dieser Arbeit konstatiert wurden.⁶⁵⁶ Sicherlich trug Arne mit seinen Beiträgen als einer der ersten Komponisten von Vauxhall Songs zu einer derartigen Gestaltung der Werkgruppe durch nachfolgende Generationen bei. Dennoch erweist sich Farishs „Lyric Harmony Stereotype“ als zu eng gefasst, denn bei eingehender Betrachtung fallen viele von Arnes Vauxhall Songs aus diesem Schema heraus. Allein durch die Einschränkung auf den Dreier-Takt entsprechen 11 der insgesamt 18 Beiträge aus *Lyric Harmony I* nicht dem Stereotyp und sechs weitere Lieder derselben Sammlung modulieren entweder nicht oder wenn ja nicht in die fünfte Stufe. Darüber hinaus weicht Arne oft vom zweiteiligen strophischen Aufbau ab und benutzt besonders in den späteren Anthologien vermehrt komplexere Modelle wie das Rondo oder dreiteilige Schemata. In *The Vocal Grove* von 1774 stehen den drei zweiteiligen Strophenliedern zwei Rondos, eine Da-Capo-Arie und ein zweiteiliger durchkomponierter Song gegenüber.⁶⁵⁷ Folglich lässt sich das „Lyric Harmony Stereotype“ nicht konsequent auf das gesamte Korpus von Arnes Vauxhall Songs – nicht einmal auf die beiden Sammlungen der *Lyric Harmony* als Namensgeber – anwenden. Eine Abwertung der Werke als reine Massenprodukte einer stereotypen Kompositionsweise erscheint nicht gerechtfertigt zu sein. Demgegenüber wird in Borschels Arbeit *Development of English Song within the Musical Establishment of Vauxhall Gardens* in Ansätzen deutlich, dass Arnes Vauxhall Songs eine kompositorische Entwicklung widerspiegeln und nicht als reine Massenkompensationen bezeichnet werden können.⁶⁵⁸

Borschels Ansatz, Arnes Vauxhall Songs als eine vielseitige Werkgruppe zu begreifen, soll die folgende analytische Betrachtung einiger ausgewählter Songs weiterführen. Die Beispiellieder wurden dahingehend ausgewählt, um die Orientierungsmodelle musikalisch vorzustellen und um ein breites zeitliches Spektrum von der Anfangsphase um 1745 bis zu einem späten Zeitpunkt in Arnes Wirken in den 1770er-Jahren abzudecken.

IV.5.3.1. Unteres Komplexitätslevel

IV.5.3.1.1. Philosophy No Remedy for Love, 1745

„Philosophy No Remedy for Love“, Nr. 6 der *Lyric Harmony I*, bietet sich als erstes Exemplar des unteren Komplexitätslevels aus Arnes Œuvre aufgrund der Dominanz der einfachen Gestaltungsmittel an und lässt Arnes typische Vorgehensweise bei derartigen

⁶⁵⁵ Vgl. Farish, Arne Vauxhall Songs, S. 43/44 und 96/144.

⁶⁵⁶ Vgl. Kapitel IV.3.1.

⁶⁵⁷ Vgl. die Tabelle von Arnes Vauxhall Songs ab S. 206.

⁶⁵⁸ Vgl. Farish, Arne Vauxhall Songs, S. 96. Farishs Ausführungen bilden die Grundlage für Borschels Aussagen in seiner Dissertation zur Entwicklung des Englischen Lieds in den Vauxhall Gardens. Vgl. Borschel, English Song, S. 30–41.

Liedern demonstrieren. Da der Song auf eine unverschlüsselte Vermittlung des Textinhalts, der Liebe zu Isabel, abzielt, ist vor allem das unterhaltende Moment von zentraler Bedeutung.

Thomas Augustine Arne
Text: anonym

Andante

6 6 6 5 6 6 6 6 6 6 6 6

11 Long had I borne of love the pain, and

6 6 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5

21 long in si-lence drag'd his chain, with re - so - lu - tion ne'er to tell, the love I

6 6 6 6 4 6 6 6 5 6 6

30 bore to I - sa - bel, the love I bore my I - sa - bel.

5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Klavierauszug 1: Arne, „Philosophy No Remedy for Love“, 1745⁶⁵⁹

⁶⁵⁹ Der vorliegende Klavierauszug bildet das überlieferte Notenbild von „Philosophy No Remedy for Love“ ab und wurde auf Basis des Abdrucks in der Ausgabe von Arnes *Lyric Harmony* erstellt. Vgl. Arne, *Lyric Harmony* I, S. 8. Alle in dieser Arbeit abgebildeten Klavierauszüge wurden unter Einbezug des jeweils vorliegenden Notenmaterials, sei es eine handschriftliche oder gedruckte Orchesterpartitur und/oder ein Klavierauszug, modernen Publikationsstandards gemäß erarbeitet.

Text 6: Arne, „Philosophy No Remedy for Love“, 1745

1	Long had I borne of love the pain,	a	4
2	And long in silence drag'd his chain,	a	4
3	With resolution ne'er to tell,	b	4
4	The love I bore to Isabel.	b	4
5	The fire she kindled in my breast,	c	4
6	Philosophy would have suppress'd;	c	4
7	But in the breast love took its stand,	d	4
8	Triumphant with a burning brand.	d	4
9	Dear Isabel, thou much-lov'd maid,	e	4
10	Bring to a bleeding heart thine aid:	e	4
11	Thou hast the fountain, thou the pow'r,	f	4
12	To quench a flame that would devour.	f	4
13	To ease me of the thrilling smart,	g	4
14	To wrench the dagger from my heart,	g	4
15	And to apply a hand divine,	h	4
16	O! Goddess of my soul is thine.	h	4

Bei der Textgrundlage zu „Philosophy No Remedy for Love“ handelt es sich um ein konventionelles Liebesgedicht des 18. Jahrhunderts, in dem das lyrische Ich seine Liebe zu Isabel in vier regelmäßig angelegten Strophen in Octosyllabischen Couplets zum Ausdruck bringt. Die unerfüllte Liebe zu Isabel, die unaufhörlich im Herzen brennt, ist die überragende Thematik der Verse.

Zur Vertonung des geradlinigen Texts wählt Arne eine klar nachzuvollziehende musikalische Gestaltung.

Tabelle 8: Merkmale von „Philosophy No Remedy for Love“⁶⁶⁰

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andante	2/4	40 Takte	Ritornell A	4-4-4-4 4-4-4-4-4	G-Dur	

„Philosophy No Remedy for Love“ ist ein einteiliges Strophenlied auf Basis von viertaktigen Phrasen, dessen Vokalteil ein 16-taktiges Instrumentalritornell und eine instrumentale Abschlussphrase einrahmen. Diese Regelmäßigkeit macht die Abfolge von Einleitung, Vokalteil, Nachspiel unmittelbar erkennbar, was die übersichtliche Länge von 40 Takten unterstützt. Die klaren Grundstrukturen werden durch das durchgehende G-Dur harmonisch bestärkt, wobei Arne im schnellen harmonischen Wechsel hauptsächlich die Hauptfunktionen Tonika, Dominante und Subdominante einsetzt. Auch die Schlusswendungen helfen einem guten Verständnis mit authentischen Kadenzen am Ende der Binnenabschnitte. Zudem deutet

⁶⁶⁰ Spalte 1 gibt die im Druck oder Manuskript angegebene Vortragsbezeichnung an, Spalte 2 die Taktart, Spalte 3 die Taktanzahl des gesamten Stücks, Spalte 4 die Makroform und Spalte 5 die Phrasenstruktur, wobei Gedankenstriche Phrasen abgrenzen und Querstriche die Binnenabschnitte strukturieren. Spalte 6 gibt die Tonart an und Spalte 7, ob und in welche Tonart moduliert wird. In Spalte 4 kommen bei anderen Liedvorstellungen im weiteren Verlauf der Dissertation Groß- und Kleinbuchstaben zum Einsatz. Großbuchstaben bezeichnen Makroabschnitte und Kleinbuchstaben dienen zur Darstellung von einzelnen Phrasen innerhalb eines umfangreichen Makroabschnitts.

Arne die formale Zweiteilung der Gedichtstrophen mit Reim und Satzbau auf harmonischer Ebene an, indem er mit einem Halbschluss (T. 23/24) den Übergang von Vers 3 zu 4 kenntlich macht. Damit passt er die musikalische Form eng an den Text an und entspricht der hohen sprachlichen und inhaltlichen Verständlichkeit des Gedichts mit einer eingängigen Anlage der Musik.

Auf den individuellen Inhalt der Strophen geht Arne weniger eingehend ein, da bereits der strophische Aufbau eine detaillierte Textausdeutung erschwert. Die Tonartwahl scheint auf den ersten Blick ebenso fragwürdig, erhält das Stück durch das „fröhliche“ G-Dur einen unbeschwerten Duktus, den das fließende Andante im 2/4-Takt noch intensiviert. Eine derartige Behandlung des Liebesschmerzes ließe sich nur dahingehend erklären, dass Arne damit auf den Wunsch nach Erlösung von den Liebesqualen hinweisen wollte. Diese Richtung tritt in der letzten Strophe zutage, in der der Dichter den sehnlichen Wunsch des lyrischen Ichs auf Erwidierung der Liebe durch Isabel thematisiert.

Die sorgenfrei anmutende Grundstimmung des Lieds resultiert gleichermaßen aus der melodischen Gestaltung, besonders aus den motivischen Schwerpunkten, die Arne setzt. Als Hauptmotiv fungiert der sogenannte Snap oder Lombardische Rhythmus, der den melodischen Konturen durch die Folge einer Sechzehntel und einer punktierten Achtelnote rhythmische Leichtigkeit und Unbeschwertheit beifügt. Einige Forscher setzen den Snap, wie die ebenso gängigen Begriffe ‚Scotch Snap‘ und ‚Scots Snap‘ nahelegen, mit Schottland in Verbindung, gewissermaßen als klischeehaftes Merkmal schottisch klingender Werke.⁶⁶¹ Francis Collinson identifiziert den Snap in seiner Studie *The Traditional and National Music of Scotland* als Charakteristikum der traditionellen schottischen Musik und stellt fest, es sei der Lebenssaft des schottischen Rhythmus in Instrumental- und Vokalmusik.⁶⁶² In Anlehnung an Roger Fiskes Untersuchungen in *Scotland in Music* aus dem Jahr 1983 muss dem aber entgegengestellt werden, dass der Snap-Rhythmus in England nicht immer als genuin schottisches Charakteristikum galt. Bereits bei Komponisten um Henry Purcell ist dieses Motiv vor allem zur rhythmischen Variation bei zweisilbigen Worten zu finden. Ein Zusammenhang mit Schottland erfolgte damit Fiske zufolge aber nicht. Obwohl nach 1695 die Anzahl an ‚Scotch Tunes‘ und ‚Scotch Songs‘ in der englischen Musik rapide anstieg, kann der Snap in diesen Melodien nicht als wiederkehrendes, typisch schottisches Musikelement identifiziert werden. Nur anhand der Texte, deren Autoren schottische Thematik oder Dialekte aufgriffen, zeigen sich Gemeinsamkeiten dieser Werkgruppe. In den 1740er-Jahren etablierte sich der Snap in London sowohl in Kompositionen für die Theater als auch für die Pleasure Gardens, wobei er mehr in englischen als in ausdrücklich schottischen Stücke zum Einsatz kam. Erst im weiteren Verlauf des Jahrhunderts wandten die Tonsetzer ihn auch vermehrt in schottischen Liedern an, worauf die Bezeichnung ‚Scotch Snap‘ zurückgeht. Demnach war das Schottische in der Musik im 18. Jahrhundert weniger an Elemente wie den Snap gebunden, sondern entsprach eher einer abstrakten Vorstellung, in der

⁶⁶¹ Vgl. Elliot, Kenneth u. a. : Art. Scotland, in: NGr/2 (2001), Bd. 22, S. 911; im Folgenden zitiert als: Elliot, Scotland NGr. Vgl. Johnson, David: Art. „Scotch snap“, in: NGr/2 (2001), Bd. 22, S. 905; im Folgenden zitiert als: Johnson, Snap NGr. Matthew Gelbart stellt bezüglich des Snap-Rhythmus in James Oswalds *Six Pastoral Solos for a Violin and Violoncello* von ca. 1745 fest, dass dieses Muster bereits zu dieser Zeit auch im Ausland als Schottisch angesehen wurde. Gelbart, Matthew: *The Invention of “Folk Music” and “Art Music”. Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge 2007, S. 47; im Folgenden zitiert als: Gelbart, Folk and Art.

⁶⁶² Vgl. Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, London 1966, S. 29; im Folgenden zitiert als: Collinson: *Music of Scotland*.

das schottische Leben mit Natürlichkeit, Rustikalität, aber auch Unschuld und Naivität belegt wurde.⁶⁶³

Ob nun Arne in seinen Liedern den Snap als eine Konnotation an das Schottische sah oder nicht – das rhythmische Muster ist schließlich auch als Lombardischer Rhythmus in der Kunstmusik der Zeit weit verbreitet –, spielt für das Verständnis von Songs wie „Philosophy No Remedy for Love“ keine Rolle. Arne integrierte das Element vermutlich, weil es sich zu dieser Zeit einer immensen Beliebtheit in London erfreute. In den Vauxhall Songs tritt der Snap daher auch relativ häufig in Erscheinung. Arne benutzte ihn in seiner *Lyric Harmony I* gleich in acht der insgesamt 18 Lieder.⁶⁶⁴ Wichtig scheint zudem zu sein, dass der Snap eine Methode der rhythmischen Variation darstellt. Der Snap – zu Deutsch so viel wie ‚knacken‘ oder ‚schnappen‘ – vermittelt durch die Punktierung einen Eindruck von rhythmischer Leichtigkeit, da auf die zweite, eigentlich unbetonte Note abgesprungen wird. In diese Richtung ist die Verwendung dieses Muster im Repertoire für Vauxhall zu verstehen, als Versuch natürliche Einfachheit zu suggerieren. In „Philosophy No Remedy for Love“ baut Arne den Snap dabei ein, ohne ihn an bestimmte Schlüsselbegriffe oder melodische Wendungen zu binden. Das Motiv steht also in keiner Verbindung mit einer inhaltlichen Idee, sondern unterstützt lediglich den unbeschwerten Ausdruck des Stücks.

Dem Snap setzt Arne in gewisser Weise als Ruhe bringenden Gegenpol ein anderes Motiv entgegen, eine Folge von zwei in Sekunden aufsteigenden Sechzehntelnoten gefolgt von einer Achtel- und einer Viertelnote ab Takt 9. Mithilfe der steigenden Sekunden, dem Innehalten auf der Viertelnote eine Terz höher sowie dem dreimaligen Aneinanderreihen des Musters steigert Arne in kleinen legato-Bewegungen kontinuierlich die Spannung. Das Sekund-Motiv findet sich aber lediglich in einer Phrase, die aufgrund der motivischen Gegensätzlichkeit innerhalb der einteiligen Liedform als b bezeichnet werden kann. Alle anderen Phrasen, als Varianten von a erklärbar, prägt der Snap, sodass diese die Takte mit dem Sekund-Motiv einrahmen und sich eine Folge von a^1 - a^2 -b- a^3 - a^4 ergibt. Trotz der Variation die vor allem die a-Teile prägt, verzichtet Arne auf eine ausgiebige Entwicklung oder Gegenüberstellung der Motive. Wiederholung und Sequenzierung kurzer, simpler Elemente durchziehen die Melodie und verstärken einerseits den unbekümmerten Duktus des Lieds, andererseits die hohe Verständlichkeit.

Es entsteht eine leicht zu memorierende Melodie. Zeitgenössischen Aussagen zufolge hatte aber gerade die Arne'sche Melodie großen Anteil an der Popularität seiner Kompositionen. So sprach Charles Burney Arnes Melodien zu, leicht, natürlich und angenehm zu sein.⁶⁶⁵ Diese Charakteristika der Arne'schen Kompositionsweise lassen sich bei „Philosophy No Remedy for Love“ aufzeigen, allen voran die empfundene Natürlichkeit, die unter anderem auf die syllabische Prägung mit großer Nähe zum natürlichen Sprachrhythmus zurückzuführen ist. Zudem spart Arne an virtuosen Läufen und wählt sowohl für die Gesangslinie als auch die instrumentale Oberstimme einen eng gefassten Tonrahmen. Die Ecktöne werden außerdem nur selten erreicht, sodass sich die Melodie hauptsächlich in der bequemen Mittellage von Sopran und Violinen bewegt. Trotzdem schafft Arne einen

⁶⁶³ Vgl. Fiske, Roger: *Scotland in Music. A European Enthusiasm*, Cambridge u. a. 1983, S. 14/15 und 23/24; im Folgenden zitiert als: Fiske, *Scotland in Music*. Vgl. Gelbart, *Folk and Art*, S. 28/29.

⁶⁶⁴ Vgl. Johnson, *Snap NGr*, S. 905 sowie Fiske, *Scotland in Music*, S. 23 sowie Arne, *Lyric Harmony I*.

⁶⁶⁵ Vgl. Burney, *History/4*, S. 659.

steten Wechsel von melodischer Spannung und Entspannung. Den melodischen Höhepunkt im Sopran, das g^2 , beispielsweise bereitet er vor, indem er mithilfe einer aufsteigenden Sekundbewegung über zwei Takte die melodische Intensität erhöht (T. 30–32). Auf das g^2 folgt mit dem melodischen Tiefpunkt, dem e^1 , dann aber umgehend ein Ruhepunkt (T. 34). Große dramatische Effekte oder hervorstechende melodische oder rhythmische Verläufe finden sich in „Philosophy No Remedy for Love“ nicht, was eine simple Melodik von rein unterhaltendem Charakter zur Folge hat. Damit deutet Arne den Textinhalt auf melodischer Ebene nicht tiefgehend aus, sondern erzeugt lediglich eine für das Liebeslied passende angenehm oder natürlich wirkende Atmosphäre.

Die der einfachen Liebesthematik entsprechende Eingängigkeit der Musik ist auch ein Resultat der Anlage der Stimmen, bei denen die Melodie das gesamte Stück hindurch klar im Zentrum steht. Die Darstellung des Songs im Erstdruck der *Lyric Harmony* I ist auf eine Seite mit drei Systemen – instrumentaler Oberstimme, Gesangslinie sowie Bassbegleitung – beschränkt. Da kein Instrument näher spezifiziert wird, kann über die Ausführung in den Gärten nur spekuliert werden. Aufgrund des Ensembles in Vauxhall zur Mitte des 18. Jahrhunderts – wahrscheinlich bestehend aus acht bis zwölf Mitgliedern⁶⁶⁶ – kann vermutet werden, dass die Violinen die instrumentale Oberstimme, durchweg als Verdoppelung des Soprans konzipiert, spielten. Eine melodische Zweitstimme, möglicherweise für die zweiten Violinen, ist für „Philosophy No Remedy for Love“ dagegen nicht überliefert und eine Komposition für die Gartenkonzerte erscheint unwahrscheinlich, da sie im oberen System des Drucks notiert oder wenigstens angedeutet worden wäre, wie es bei anderen Beiträgen der *Lyric Harmony* der Fall ist. Der Bass in „Philosophy No Remedy for Love“ weicht somit als einzige Stimme von der Melodie ab und verläuft ähnlich wie die Oberstimme mit einer regelmäßigen Führung ohne elaborierte rhythmische oder harmonische Bewegungen. Den Bass führte dabei vermutlich eine Gruppe bestehend aus Violoncello, Viola, möglicherweise Kontrabass und Orgel, aus. Hinzu trat mindestens ein Blasinstrument, das wahrscheinlich im Falle von Flöte und Oboe die Violinen verdoppelte oder bei Horn oder Fagott den Bass verstärkte. Demzufolge fand für die Darbietung des Songs eine einfache Aufteilung des Orchesters in Melodie- und Bassinstrumente statt, die ohne Abweichungen dieselben Aufgaben übernahmen. Demnach sind Instrumentation und Stimmverläufe einfach gestrickt und tragen zu der „volksliedhaften“ Simplizität bei, die „Philosophy No Remedy for Love“ zu Eigen ist.

Mit dieser Gestaltung sind die primären Ziele des Stücks zum einen die unmissverständliche Vermittlung des Textinhalts auf Basis von leicht verständlichen Strukturen und einer dominanten schlichten Melodik, die den Attributen leicht, natürlich und angenehm, mit denen Burney Arnes Melodien beschrieb, entspricht. Es erfolgt keine in die Tiefe gehende Ausdeutung des Gedichts und alle musikalischen Parameter der Komposition zeugen von großer Einfachheit, sodass ein in gewisser Weise allgemeingültiges Liebeslied entsteht. Zum anderen wird mit dieser Ausrichtung einfache Unterhaltung angestrebt. Der Besuch der Vauxhall Gardens wurde durch derartige Kompositionen, die aufgrund ihrer musikalischen Anlage eine positive, glückliche Grundstimmung suggerieren, angenehm begleitet.

⁶⁶⁶ Vgl. die Ausführungen über die Orchesterstärke in Kapitel III.6.4.

IV.5.3.1.2. The Tout-Ensemble, 1746

Große Ähnlichkeit zu „Philosophy No Remedy for Love“ hinsichtlich der vorherrschenden Simplizität weist „The Tout-Ensemble“ auf, das zweite Lied der *Lyric Harmony* II. Auch dieses Stück dient der musikalischen Begleitung des Gartenbesuchs, obwohl Arne bei der Instrumentierung eine andere Vorgehensweise wählt als in Liedern wie „Philosophy No Remedy for Love“.

Thomas Augustine Arne
Text: William Whitehead

Andante

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

7

Yes, I'm in love, I feel it now, and

6 6 6 6 6 6 6 6

13

Cae - lia has un-done me, and Cae - lia has un - done me, and yet I'll swear I

6 5 6 7 6 5 4 3 2 6

18

can't tell how, the pleas-ing plague stole on me, and yet I'll swear I can't tell how, the

6 6 6 6 6 6 6 6

23

pleas-ing plague stole on me, the pleas-ing plague stole on me.

6 5 $\flat 5$ 6 $\flat 4$ 3 6 6 6 5 6 6 6 4 5

f

KA 2: Arne, „The Tout-Ensemble“, 1746⁶⁶⁷

Text 7: Arne, „The Tout-Ensemble“, 1746

1	Yes, I'm in love, I feel it now,	a	4
2	And Caelia has undone me,	b	3
3	And yet I'll swear I can't tell how,	a	4
4	The pleasing plague stole on me.	b	3
5	'Tis not her face that love creates,	c	4
6	For there no graces revel,	d	3
7	'Tis not her shape, for there the fates	c	4
8	Have rather been uncivil.	d	3
9	'Tis not her air, for sure in that,	e	4
10	There's nothing more than common,	f	3
11	And all her sense is only chat,	e	4
12	Like any other woman.	f	3
13	Her voice, her touch, might give th'alarm	g	4
14	'Tis both perhaps, or neither:	h	3
15	In short 'tis that provoking charm	g	4
16	Of Caelia all together.	h	3

Auch „The Tout-Ensemble“ ist ein für die Lyrik der Vauxhall Songs typisches Liebesgedicht. Der Dichter und Dramatiker William Whitehead (1715–1785) legte die vier Strophen in einem regelmäßigen Balladenschema an, in denen das lyrische Ich die Vorzüge aufzählt, deretwegen es Caelia liebt.

Genauso eingängig wie der Inhalt vermittelt wird, formt Arne seine Vertonung.

Tabelle 9: Merkmale von „The Tout-Ensemble“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andante	4/4	28 Takte	Ritornell A	4–6 6–4–6–2	F-Dur	Nach C-Dur

Als Basis benutzt er ein einteiliges Strophenlied mit instrumentaler Einleitung und Schluss im Andante mit einer Gesamtlänge von nur 28 Takten, die sich in vier- und sechstaktige Phrasen, im Vokalteil im Schema abc, gliedern lassen. Harmonisch ist das Lied ebenso auf ein

⁶⁶⁷ Vgl. Arne, *Lyric Harmony II*, S. 2.

einfaches Verständnis ausgelegt, da F-Dur als Grundtonart fungiert, von der Arne in a nur für wenige Takte in die fünfte Stufe C-Dur ausweicht (ab T. 13). Schnelle Akkordwechsel, meist von Zählzeit zu Zählzeit, prägen die Komposition und Arne integriert immer wieder Dominantseptakkorde, oft in verkürzter Form, wodurch sich ein starker harmonischer Vorwärtsdrang ergibt. Außerdem lässt sich die Form gerade durch die einschneidenden Kadenzan den Phrasenenden gut nachvollziehen.

Der Aufbau in vier- und sechstaktigen Phrasen ist eine Folge der Satzweise der Gedichtzeilen. Während Arne die ersten beiden Verse auf a beschränkt, greift er in b und c die letzten zwei mehrmals auf. Die Verlängerung von a und c auf sechs Takte resultiert dabei aus der unmittelbaren Wiederholung der Verse 2 und 4. Mit dieser Vertonung erfolgt eine Schwerpunktsetzung auf den jeweils zweiten Abschnitt der Strophen, in dem der Dichter eine Art Schlussfolgerung aus den ersten beiden Versen zieht. Um dies zu betonen, legt Arne die Phrasen mit einer Spannungskurve an und zielt sowohl harmonisch als auch melodisch auf den jeweiligen Schlusstakt hin. Diese Vorgehensweise lässt sich in a belegen (T. 11–17). In der Melodie integriert Arne immer nach zwei Takten, die jeweils eine Terz höher einsetzen, eine kleine Zäsur durch die Achtelepause. Indem die Instrumentalstimmen die Pausen überbrücken, bleibt der Vorwärtstrieb trotzdem bis zum Ende der Phrase erhalten. Fast unmerklich schraubt sich die Melodie auf diese Weise in kleinen Wellenbewegungen bis zum a² nach oben, um dann mit den Triolen, verstärkt durch Triller in den Violinen, wirkungsvoll zum Ende zu kommen. Der Einsatz von deutlichen harmonischen und melodischen Schlusswendungen in allen Stimmen sowie das Setzen einer kurzen Generalpause grenzen die Passage deutlich von der nachfolgenden Phrase ab, wodurch die Komposition auf Ebene der Phrasen eine eingängige Form erhält.

Auch die Melodie verfügt in den Grundzügen über keine herausragende Komplexität. Normalerweise zeichnet sie die zugrundeliegenden Dreiklangsstrukturen mit schlichten Tonfolgen, meist mit zwei Noten pro Silbe, nach, die Arne aus wiederkehrenden Motiven und kleinen Sequenzen konstruiert. Am auffälligsten baut er die dritte Phrase des Vokalteils auf, bei der es sich um eine Variante der Takte 5 bis 8 des Instrumentalritornells handelt (T. 21–26). Zur Wiederholung der Verse 3 und 4 des Gedichts reiht Arne das Muster eines Sextsprungs aufwärts, gefolgt von drei Tonschritten abwärts, aneinander, das durch das Heraufsetzen des Motivs um eine Terz immer weiter nach oben steigt. Erst die letzten beiden Takte mit Terz- und Oktavsprüngen abwärts fallen bis zum d¹ ab. Hierbei entsteht vor allem durch die durchgehenden Achtel mit zwei Noten für eine Silbe eine fließende Linie, die aufgrund des lieblich anmutenden Duktus dahingehend deutbar ist, dass Arne damit die Liebe des lyrischen Ichs zu Caelia zum Ausdruck bringt. Trotz dieser scheinbaren Darstellung der lieblichen Atmosphäre des Texts verzichtet er aber wie in „Philosophy No Remedy for Love“ auf ein detailliertes Ausdeuten der Textgrundlage.

Hohe Nachvollziehbarkeit gewährleistet bei „The Tout-Ensemble“ die Anlage der Instrumentalstimmen, obwohl Arne – anders als bei den meisten seiner Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels – drei eigenständige Stimmen konstruiert. Unter die Melodie in den ersten Violinen, die eventuell ein Blasinstrument verdoppelt, überträgt Arne den zweiten Violinen, zu denen möglicherweise ein Blasinstrument trat, eine melodische Unterstimme. Diese bildet meist die Konturen der Oberstimme mit einem vereinfachten Rhythmus ab, wie etwa in den Anfangstakten, wenn sie unter den Viertel- und Achtelbewegungen der ersten

Violinen in halbe Noten langsam nach oben steigen. Erst für den Schluss im dritten und vierten Takt verlaufen die beiden Streichinstrumente dann in Terzen rhythmisch parallel. Im Folgenden wechselt Arne ständig zwischen abweichender und analoger Stimmführung, wobei die Einzelstimmen ohne komplexe rhythmische oder melodische Wendungen auskommen. Der Bass, der wie in vielen seiner Kompositionen für Vauxhall mit Bezifferung notiert ist, vervollständigt den Satz durch das harmonische Gerüst. Dessen Stimmverlauf ist sehr einfach gehalten, da regelmäßige Viertelbewegungen, nur durch wenige halbe Noten durchbrochen, vorherrschen und Arne die Wiederholung von simplen Tonfolgen als prägendes Element einsetzt. So baut er bei Kadenzpunkten immer wieder eine in Tonschritten aufwärts gehende Terzbewegung mit abfallendem Oktav- und anschließendem Quartsprung aufwärts ein wie etwa in den Takten 3 und 4. Das Motiv variiert Arne innerhalb der folgenden Phrasen, indem er beispielsweise die Oktave in eine Sexte gefolgt von einem Tonschritt aufwärts umändert. Das Grundmuster bleibt aber trotzdem zu erkennen, wodurch die Gesamtform auch auf der Ebene des Basses an Klarheit gewinnt. Mit den drei sich ergänzenden Linien erreicht Arne, obwohl er die einzelnen Stimmen in Melodik und Rhythmik unspektakulär gestaltet, einen relativ dichten Begleitklang, in dem die Melodie deutlich hervortritt. So verlaufen Mittelstimme und Bass in den Anfangstakten zunächst in einer ruhigen, schrittweisen Linie rhythmisch parallel, aber melodisch konträr zueinander, während die Melodie mit vergleichsweise schnellen Bewegungen förmlich auf und ab springt. Durchgehend verläuft die Melodie am rhythmisch und melodisch variabelsten, sodass sie klanglich ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Obwohl Arne im Hinblick auf die drei Einzelstimmen eine etwas höhere Komplexität erreicht als etwa in „Philosophy No Remedy for Love“ ist selbst „The Tout-Ensemble“ kein von Individualität und Genauigkeit der Textausdeutung zeugendes Werk. Arne komponiert mithilfe der herausragenden Simplizität aller Parameter sowie der melodischen Eingängigkeit einen Song, der angenehme Unterhaltung verspricht.

IV.5.3.1.3. The Stammering Lover, 1774

Aus den Analysen und Vergleichen der Vauxhall Songs, die dem unteren Modell am nächsten stehen, geht hervor, dass es sich bei ihnen um einheitliche, in gewisser Weise allgemeingültige Vertonungen handelt. Dennoch verfügen einige dieser Werke über individuelle Züge, die sie ein Stück weit aus der Masse herausstechen lassen. Als Beispiel hierfür dient „The Stammering Lover“ aus der Sammlung *The Vocal Grove* von 1774, das durch die musikalische Umsetzung des stotternden Liebhabers an Einmaligkeit gewinnt.

Thomas Augustine Arne
Text: anonym

With moderate Spirit

The musical score is written for a single melodic line and a bass line. The melody is in G major and common time. It features a series of staccato notes and rests, creating a stammering effect. The bass line is a simple, steady accompaniment. The score is divided into measures, with some measures containing fingerings (6, 9, 7, 3) and dynamics (p, f, p).

Text 8: Arne, „The Stammering Lover“, 1774

1	Young Florio was a shepherd swain,	a	4
2	Who cou'd not woo in accents plain,	a	4
3	But spoke in awkward fashion.	b	3
4	When eager love had got his heart,	c	4
5	To tell that love he'ad not the art,	c	4
6	But stutter'd out his passion.	b	3
7	Whene'er he spoke, he blush'd with shame,	d	4
8	Yet try'd to whisper out his flame,	d	4
9	And sigh'd o'er Cynthia's beauty:	e	3
10	My heart is full, the shepherd cries,	f	4
11	My tongue alas! it's aid denies,	f	4
12	And falters in it's duty.	e	3
13	If but by words you can be won,	g	4
14	My lot is soon to be undone,	g	4
15	But on my case have pity:	h	3
16	Love is by other ways exprest,	i	4
17	By speaking eyes, and throbbing breast;	i	4
18	True love was never witty.	h	3
19	All that I have, dear Cynthia's thine,	j	4
20	If to your Swain you will incline,	j	4
21	Nor hesitate t'approve me:	k	3
22	The Nymph knew hardly what to say,	l	4
23	But laugh'd and mock'd him in his way,	l	4
24	I'll try if I can love ye.	k	3

Die Textgrundlage von „The Stammering Lover“ zählt zu der umfangreichsten Gruppe der Lyrik von Vauxhall Songs, den Liebesgedichten. In vier formal regelmäßigen Strophen thematisiert der anonyme Autor den am Ende geglückten Versuch Florios, Cynthia für sich zu gewinnen. Das den Text dominierende Bild ist dabei das Stottern, aufgrund dessen Florio seine Liebe zu Cynthia kaum in Worte fassen kann. Gerade dieses Element verleiht dem eher konventionellen Gedicht eine komische und gleichzeitig individuelle Facette, die auch Arnes Vertonung eine eigenständige Farbe verleiht.

Tabelle 10: Merkmale von „The Stammering Lover“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
With moderate Spirit	4/4	26 Takte	Ritornell A B	4-4 4-4 4-4-2	G-Dur	Nach D-Dur

In den Grundzügen wählt Arne zunächst eine klar strukturierte und verständliche Form mit einem zweiteiligen Strophenlied im 4/4-Takt in mäßigem Tempo, dessen 26 Takte er in vier- und zweitaktige Phrasen gliedert. Zudem grenzt Arne A und B deutlich voneinander ab, indem er die zweite Phrase des A-Teils mit zwei instrumentalen Takten, mit denen er die beiden Takte zuvor wiederholt, beendet. Als Grundtonart verwendet er G-Dur, von dem er lediglich für wenige Takte zur harmonischen Unterstützung des Stotterns mithilfe der

Integration des Leittons cis in die fünfte Stufe D-Dur abweicht (ab T. 13). Die formale und harmonische Klarheit verstärkt die Setzweise der Verse, bei der das Mittel der Wiederholung besonders im zweiten Liedabschnitt von zentraler Bedeutung ist. Während Arne A den ersten drei Strophenzeilen widmet, legt er den Schwerpunkt von B auf die Verse 4 bis 6 und hebt vor allem den Abschlussvers mit dem Stottern Florios aus der ersten Strophe durch das viermalige Wiederholen hervor. Die hervorstechende Eigenart des Protagonisten Florios, sein Stottern, und damit das charakteristische Element der Textgrundlage rücken unmissverständlich ins Zentrum der Aufmerksamkeit, was zur Verständlichkeit des Inhalts und zum Wiedererkennungswert des Songs beiträgt.

Im Hinblick auf Melodik und Motivik dominiert genauso wie bei den bisher angesprochenen Parametern der Komposition eine auffällige Simplizität. Die Melodie weist in ihrer Anlage keine nennenswerte Komplexität auf, denn sie verläuft ausnahmslos syllabisch und stützt sich auf einfache Tonfolgen basierend auf den zugrundeliegenden Dreiklangsstrukturen sowie fast ausschließlich Achtelbewegungen. Motivisch integriert Arne ebenfalls keine auffälligen, komplizierten Muster, die das Stück auszeichnen würden. Stimmtechnisch setzt sich die hohe Simplizität fort, da er nur eine instrumentale Oberstimme, als Verdoppelung der Singstimme fungierend, und einen unspektakulär verlaufenden Bass komponiert. Außerdem stellt er der Oberstimme nur zum Abschluss von einigen Phrasen eine parallel darunter liegende Linie zur Seite, weshalb die Begleitung der Singstimme schlicht und durchsichtig bleibt.

Das Einzige, das „The Stammering Lover“ von Vauxhall Songs wie „Philosophy No Remedy for Love“ oder „The Tout-Ensemble“ abhebt, ist die Behandlung des stotternden Florio. Zunächst kann die syllabische Setzweise des Textes als Ausdruck des Stotterns betrachtet werden, obwohl das eine nur unwesentliche Komponente ohne besonderen Wiedererkennungswert gegenüber anderen Liedern ist. Eine offensichtliche Anspielung auf das stockende Sprechen Florios ist dagegen die Integration von staccato gespielten und gesungenen Achteln, die durch die dazwischen geschalteten Pausen noch abgehackter wirken (T. 13, 15 und 21). Melodisch kombiniert Arne diese Elemente mit einer schrittweisen Aufwärtsbewegung, der er eine abwärts gerichtete Linie im Bass entgegensetzt. So hebt er die Unfähigkeit Florios hervor, ein Wort fließend und zügig auszusprechen. Arne unterbricht den Fluss von Rhythmus und Melodie, um den Eindruck zu erwecken, als ob Instrumente und Sänger ebenso wie der Protagonist des Gedichts stottern würden. Um die Aussagekraft dieser Passage noch zu intensivieren, baut Arne im B-Teil zum Abschluss des stotternden Aufstiegs in Takt 24 eine weitere Besonderheit ein. Nach der Fermate in der Singerstimme, und während der Generalpause im Orchester, zögert er die weiteren Takte hinaus, indem er den Sänger durch die Ausführungsanweisung „stammers“ im Notentext dazu auffordert, die Anfangssilbe des letzten Worts des Verses – in der ersten Strophe „passion“ – wie im Stottern nach Belieben zu wiederholen. Erst nach mehrmaligem Anlauf ist der Vokalist also in der Lage, den Satz und damit das Lied zu beenden.

Allein durch dieses zwar einfache, aber originelle Eingehen auf das Hauptbild des Textes erhält „The Stammering Lover“ eine individuelle Note, die es von einem Großteil der Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels, die sich oft durch eine gewisse Monotonie der Anlage auszeichnen, ein Stück weit unterscheidet.

IV.5.3.2.1. The Kind Inconstant, 1745

Thomas Augustine Arne
Text: anonym

Amoroso

7 6 5 6 6 5 4 3 6 5 4 3 6 5 6 6 5

9 6 5 6 6 5 4 2 6 7 5 6 6 6 5

18 Why Clo - e still these jeal - ous heats and why that

6 5 6 6 5 6 6 5 4 3 6 5 6

28 fall - ing tear? The hearts that to a thou - sand beats to one may

6 5 6 5 6 6 5 6 6 5 # 6 6

81

cere, to one may be sin-cere.

f *ff*

6 6 6 5 6 6 5 6 5 6

89

So I am Clo - e

p *f* *p*

6 5 4 6 6 6 6 5 3 7 6 5 6

98

to en - dear to mean - er beau - ties stray and

f *p*

6 5 4 3 6 5 6 6 5 6 6 5 6

106

call De-cem - ber to my year to bright - en up the May, to bright - en up the May.

f

6 # 6 6 6 6 6 6 6 5 6 4 5 6

115

Why Clo - e still these jea - lous heats and why that fall - ing

p *tr*

6 6 4 5 6 5 6 6 5 4 3 6 5 6 6 5

124

tear? The hearts that to a thou - sand beats to one may

6 5 6 6 5 6 6 5 # 6 6

132

be sin - cere, to one may be sin - cere. Then weep not,

6 6 5 6 6 5 6 6 5 6 6 7 5

141

weep not that my heart's in - clin'd to ev' - ry face that's new, to ev' - ry face that's new. I

6 6 6 5 6 4+ 6 4 6 6 5 6 7 5 6 # 6

150

wan - der to re - turn more kind and change, and

6 6 6 6 5 6 4 3 6 5 6 4 3 6 5 6 6

158

change but to be true, but to be true. Why Clo - e still these jea - lous heats and

6 5 6 4 3 6 5 6 5 6 4 3 6

167

why that fall - ing tear? The hearts that to a

5 6 6 5 6 5 6 6 5 6

174

thou - sand beats to one may be sin - cere, to one may be sin - cere.

6 5 # 6 6 6 6 6 5 6 6 4 # 6

183

6 4 # 6 5 6 6 5 4 6 6 6 6 5 6 5

KA 4: Arne, „The Kind Inconstant“, 1745⁶⁶⁹

Text 9: Arne, „The Kind Inconstant“, 1745

1	Why Cloe still these jealous heats	a	4
2	And why that falling Tear?	b	3
3	The heart that to a thousand beats	a	4
4	To one may be sincere.	b	3
5	To sweeten autumn's milder reign	c	4
6	The sultry summer glows,	d	3
7	And chilling dews and heating rain	c	4
8	Give freshness to the rose.	d	3
9	So, I my Cloe to endear	e	4
10	To meaner beauties stray,	f	3
11	And call December to my year	e	4
12	To brighten up the May.	f	3
13	Then weep not that my heart's incline'd	g	4
14	To ev'ry face that's new,	h	3

⁶⁶⁹ Vgl. Arne, Lyric Harmony I, S. 2/3.

15	I wander to return more kind	g	4
16	And change but to be true.	h	3

Arne vertonte auch bei „The Kind Inconstant“ ein konventionelles Liebeslied des 18. Jahrhunderts, dessen vier Strophen zu jeweils vier Versen der Balladenform folgen. Darin erklärt das lyrische Ich dem Mädchen Cloe, dass es zuerst bei anderen Frauen Liebe suchen müsse, um ihr am Ende treu sein zu können. Zur Darstellung der Thematik benutzt der anonyme Autor zahlreiche Naturvergleiche, die die einzelnen Strophen trotz der formalen Einheitlichkeit voneinander abheben.

Damit bietet sich eine durchkomponierte Form mit einer abweichenden Behandlung der vier Strophen an, wie es Arne mit seinem Amoroso – bereits die Vortragsbezeichnung liefert einen ersten Hinweis auf die Liebesthematik – in Ansätzen vornimmt.

Tabelle 11: Merkmale von „The Kind Inconstant“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Amoroso	3/4	126 Takte	Ritornell	6–6–6–4	A-Dur	
			A	4–6–6–6		Nach E-Dur
			B	4–6–6–5–4–4		
			A	4–6–6–6		Nach E-Dur
			A'	4–6–6–6		Nach E-Dur
			A	4–6–6–6		Nach E-Dur
			B'	4–6–4–4–5–4–4		
			A	4–6–6–6		Nach E-Dur

Den Anfang macht eine vergleichsweise lange instrumentale Einleitung von 22 Takten, in der Arne, wie es für das Korpus der Vauxhall Songs charakteristisch ist, vor allem Material des vokalen A-Teils vorstellt. Die nachfolgenden Gedichtstrophen vertont er dann als Rondo im Schema ABAA'AB'. Da A und A' mit der einfachen Modulation von A-Dur in die fünfte Stufe E-Dur sowie B und B' ohne Tonartwechsel harmonisch auf denselben Bahnen verlaufen, unterstützt die Harmonik die Strukturierung des Lieds. Mit einem schnellen harmonischen Rhythmus, meist mit einem Akkordwechsel von Zählzeit zu Zählzeit, zahlreichen dominantischen Septakkorden und klaren Kadenzpunkten legt Arne den Satz an, was zum einen in einem harmonischen Vorwärtsdrang, zum anderen in einem klaren harmonischen Unterbau resultiert. Im Hinblick auf die Vertonung der Verse wählt Arne eine geradlinige Vorgehensweise. Um auch hier eine klar erkennbare Struktur zu bewahren, entspricht jeweils eine Strophe einem der vier Binnenabschnitte. Da er zudem Textwiederholungen fast immer auf das Ende der Formteile und damit auf den letzten Vers der Strophen beschränkt, erreicht er eine deutliche Schlusswirkung und Abgrenzung von A, B, A' und B'. Durch diese Mittel ergibt sich ein komplexer, gleichzeitig nachvollziehbarer Aufbau.

Ein ähnliches Miteinander von einfachen und anspruchsvollen Gestaltungsmitteln prägt die Melodie, bei der Arne auf auffällige Kontraste zwischen den vier Binnenabschnitten verzichtet. Vielmehr wählt er für alle Werkteile eine kantabel anmutende Linienführung. Diese entwickelt sich durch die Kombination einer syllabischen Setzweise mit kurzen Melismen mit oft zwei oder drei Noten für eine Silbe, die legato auszuführen sind. Außerdem lässt Arne innerhalb der Phrasen auf fließende Passagen, in denen Tonschritte und engere

Tonsprünge wie Terzen oder Quarten vorherrschen, Takte mit weiteren Tonsprüngen zur Strukturierung folgen. Vom Einbau von längeren Melismen oder virtuoson Koloraturen sieht Arne vollkommen ab, sodass die Komplexität der Melodik durch die motivische Verbindung und Entwicklung der Phrasen auf Basis von Sequenzierung und Wiederholung kurzer Motive oder einzelner Taktgruppen entsteht. In der Konsequenz wirken die einzelnen Phrasen in sich geschlossen, was durch den Melodieverlauf gestützt wird. Arne konstruiert die Phrasen immer in einer Art Spannungsbogen mit einem Höhepunkt und einem spürbaren Endpunkt etwa in Form einer halben Note mit Vorschlag wie zum Abschluss der ersten vokalen Phrase in Takt 26. Dennoch stehen sich die Phrasen durch das Wiederaufgreifen derselben oder leicht variiert Muster melodisch nahe und die Binnenabschnitte ähneln sich in ihrer melodischen Aussagekraft. Die Melodie von „The Kind Inconstant“ scheint ganz auf die Erzeugung einer lieblichen Atmosphäre abzielen. Dabei geht Arne nicht etwa mithilfe von Tonmalerei auf einzelne Schlüsselbegriffe des Textes ein, sondern bringt die Grundthematik des Gedichts mithilfe einer eingängigen Melodie zum Ausdruck, die ohne augenscheinliche Kontraste oder Veränderung ihres Duktus auskommt.

Dass die Komposition von Einheitlichkeit geprägt ist, resultiert auch aus dem dreistimmigen Instrumentalsatz. Für diesen ist eine Ausführung in den Konzerten durch erste und zweite Violinen sowie verdoppelnde Blasinstrumente für die beiden Oberstimmen und durch tiefe Streicher, Fagotte und Orgel anzunehmen. Dieser Besetzung folgend fungieren die ersten Violinen durchgehend als hauptsächliches Melodieinstrument, denn sie wechseln nur an Phrasenenden für vereinzelte Takte in eine Umspielung der Melodie, wenn diese im Sopran liegt. Die zweiten Violinen liefern dazu eine Unterstimme, mit der sie normalerweise in einem verlangsamten Tempo die Melodie unterlegen. Besonders durch die Integration von Synkopen stellt Arne die beiden Oberstimmen aber auch von Zeit zu Zeit rhythmisch gegeneinander und erreicht ein dichtes Klangbild. Ähnlich zu seinen Liedern des unteren Komplexitätslevels dient ein ruhig voranschreitender Bass mit der Dominanz von langsamen halben Noten und Vierteln als Fundament, wobei sich A/A' sowie B/B' gleichen. Es erfolgt also auch auf dieser Ebene keine Differenzierung der Formteile.

Erst durch die motivische Arbeit gewinnt das Ganze an Komplexität, da Arne die Motive entweder variiert wiederholt oder im späteren Verlauf nochmals aufgreift. Eine derartige Gestaltungsweise ist zum Beispiel den Anfangstakten zu Eigen, in denen in allen drei Stimmen die Takte 3 und 4 als Vorbild der Takte 5 und 6 dienen. Während die Melodie mit dem Motiv einer Achtel gefolgt von zwei Sechzehnteln in aufsteigenden Tonschritten sowie zwei Vierteln abwärts mit Triller beweglich, zugleich durch die legato-Spielweise fließend wirkt, verlaufen Mittel- und Unterstimme langsam in halben Noten und Vierteln. Sie bilden einen Gegenpol zur lieblich anmutenden Melodie. Trotz der Analogien von Bass und Mittelstimme, stehen sie sich gleichzeitig gegenüber: Gleich in den ersten beiden Takten ist der melodische Verlauf konträr und ab Takt 4 setzt Arne den regelmäßigen Bewegungen unter Einhaltung der Taktschwerpunkte im Bass ein synkopisches Muster in den zweiten Violinen entgegen. Die Folge ist eine Phrase, die der Komponist mithilfe von Wiederholung weiterspinnt. Obwohl Mittelstimme und Bass eigenständige Linien erhalten, unterstützen sie die Melodie und rücken diese ins Zentrum. Dieses Vorgehen ist typisch für die Phrasengestaltung von „The Kind Inconstant“ und hat eine enge thematische Verzahnung der Binnenabschnitte zur Folge.

Demnach halten sich Simplizität und Komplexität in „The Kind Inconstant“ die Waage. Die Folge ist eine Komposition, die trotz der variablen Rondo-Form und der vergleichsweise detaillierten motivischen Arbeit in allen Stimmen leicht verständlich ist. Vor allem dank der schlichten Anlage der Einzelstimmen und der Dominanz der Melodik tritt auch bei diesem Song der unterhaltende Charakter deutlich zutage.

IV.5.3.2.2. Where the Bee Sucks There Lurk I, 1746

Das zweite Beispiel des mittleren Komplexitätslevels offenbart eine andere Vorgehensweise. Anders als in „The Kind Inconstant“ deutet Arne in „Where the Bee Sucks There Lurk I“ einzelne Begriffe und Verse intensiv aus, was möglicherweise ein Grund dafür ist, weshalb der Song zu den wenigen bis heute bekannten Liedern seines Schaffens zählt.⁶⁷⁰ Dass die Komposition zu Recht populär war und ist, lässt sich mit der musikalischen Anlage der Vertonung, bei der die Ausdeutung der Textgrundlage im Zentrum steht, begründen. „Where the Bee Sucks There Lurk I“ wurde 1746 in *Lyric Harmony II* aufgenommen, obwohl Arne es eigentlich für eine Aufführung von Shakespeares *The Tempest* im Drury Lane Theatre im gleichen Jahr komponierte. Die Partie der Ariel übernahm hierbei die berühmte Schauspielerin und Sängerin Kitty Clive (1711–1785), die es auch in Vauxhall darbot.⁶⁷¹ Demnach ist „Where the Bee Sucks There Lurk I“ ein Bühnensong und keine originale Komposition für Vauxhall. Da es aber bereits kurze Zeit nach der Uraufführung im Theater ebenfalls in den Gartenkonzerten von derselben Vokalistin präsentiert und im gleichen Jahr als Vauxhall Song publiziert wurde, wird es hier als solcher behandelt.

Thomas Augustine Arne
Text: Lewis Theobald nach William Shakespeare

Where the

⁶⁷⁰ Dass „Where the Bee Sucks There Lurk I“ sehr beliebt war und ist, beweist die Editionsgeschichte, da der Song bis 1980 in 65 verschiedenen Publikationen erschienen ist. Vgl. Arne, *Lyric Harmony*, S. xii. Auch Gilman schreibt hierzu, dass sich „Where the Bee Sucks There Lurk I“ schnell zu den populärsten Liedern Arnes entwickelte. Vgl. Gilman, *Arne Theatre Career*, S. 232. Northcote meint, dass Arnes Songs zu Texten von Shakespeare am bekanntesten innerhalb seines Œuvres sind. Vgl. Northcote, *English Song*, S. 63.

⁶⁷¹ Vgl. Gilman, *Arne Theatre Career*, S. 232 sowie Borschel, *English Song*, S. 37.

13

bee sucks there lurk I, in a cow-slip's bed I lye, there I couch when owls do cry, when owls do

19

cry, when owls do cry. On the bat's back do I fly

24

af - ter sun - set mer-ri - ly, mer-ri - ly, af - ter sun - set mer - ri -

28

1. D.S. 2.

-ly. ly.

32

Mer-ri - ly, mer-ri - ly shall I live now un - der the blos-som that hangs on the bough. Mer-ri - ly,

6 6 4 3 5 4 6 5# 6 6 7 7#

5 #6 6 6 #6 5 #6 6 6 4 6

#3 #4 6 7 6 5 6 #6 6 7 #3

6 7 6 5 6 6 5 6 6 #3

6 4 7 6 5 6 6 5 6 6 #3

6 4 7 6 5 6 6 5 6 6 #3

6 4 7 6 5 6 6 5 6 6 #3

37

mer-ri-ly shall I love now un-der ye blos-som that hangs on ye bough, un-der ye blos-som that hangs on ye bough.

42

KA 5: Arne, „Where the Bee Sucks There Lurk I“, 1746⁶⁷²

Text 10: Arne, „Where the Bee Sucks There Lurk I“, 1746

Version von Theobald ⁶⁷³				Originalversion von Shakespeare ⁶⁷⁴
Where the bee suck's there lurk I,	1	a	4	Where the bee sucks, there suck I:
In a cowslip's bed I lie,	2	a	4	In a cowslip's bell I lie;
There I couch when owls do cry,	3	a	4	There I couch when owls do cry.
On the bats back do I fly	4	a	4	On the bat's beck I do fly
After sunset merrily.	5	b	4	After summer merrily.
Merrily, merrily shall I live now	6	c	4	Merrily, merrily shall I live now
Under the blossom that hangs on the bough.	7	c	4	Under the blossom that hangs on the bough.
Merrily, merrily shall I live now	8	c	4	Merrily, merrily shall I live now
Under the blossom that hangs on the bough.	9	c	4	Under the blossom that hangs on the bough.

Bei dem von Arne vertonten Text in *Lyric Harmony* II handelt es sich nicht um das Original von Shakespeare, sondern um eine Bearbeitung von Lewis Theobald (1688–1744), der mit seiner editorischen Arbeit großen Einfluss auf die Aufführung von Shakespeares Werken im frühen 18. Jahrhundert nahm.⁶⁷⁵ Struktur und Aussage von Shakespeare bleiben aber in Theobalds Variante bestehen, wenn der Geist Ariel in freudiger Erwartung seiner Befreiung von einem glücklichen, selbst bestimmten Leben in der Natur singt.

Gerade Ariels Fröhlichkeit und Unbeschwertheit nimmt Arne als prägende Grundstimmung auf.

⁶⁷² Vgl. Arne, *Lyric Harmony* II, S. 5.

⁶⁷³ Der abgedruckte Text folgt der Version: Arne, *Lyric Harmony* II, S. 5.

⁶⁷⁴ Der abgedruckte Text folgt der Version in: Shakespeare, William: *The Complete Works*, hrsg. von Stanley Wells und Gary Taylor, Oxford 1986 (Nachdruck der 1. Auflage Oxford 2005; hiernach zitiert), S. 1240; im Folgenden zitiert als: Shakespeare, Works.

⁶⁷⁵ Vgl. Borschel, *English Song*, S. 37 sowie Bevington, David: Art. Lewis Theobald, in: *Encyclopaedia Britannica*, online: <<http://www.britannica.com/biography/Lewis-Theobald>>, Zugriff: 4.3.2016.

Tabelle 12: Merkmale von „Where the Bee Sucks There Lurk I“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andante	4/4	46 Takte	Ritornell A B	4-4-4 4-4-4-4-4 4-6-4	G-Dur	Nach D-Dur

In den Grundzügen wählt er eine kurze zweiteilige Liedform im fließenden Andante in G-Dur und im 4/4-Takt, die er in regelmäßigen viertaktigen Phrasen – lediglich die letzte vokale Phrase weitet er durch die variierte Wiederholung der letzten beiden Takte aus – strukturiert. Die jeweils wiederholten Teile A und B umgibt Arne mit einer zwölftektigen Einleitung sowie einer instrumentalen Abschlussphrase, was typisch für seine Vauxhall Songs ist. Zudem trennt er A und B durch ein viertaktiges Zwischenspiel, das Motive der letzten Phrase aus A verarbeitet und harmonisch zurück in die Grundtonart G-Dur führt. Den Wechsel in die fünfte Stufe D-Dur zuvor beginnt Arne während der vorletzten Phrase in A, die den fröhlichen Flug auf dem Rücken der Fledermaus thematisiert. Mit Achttelläufen auf- und abwärts, die sich beim zweiten Anlauf einen Ton höher schwingen, charakterisiert er das Fliegen mit Mitteln der Melodie. Die grundlegenden Parameter in „Where the Bee Sucks There Lurk I“ sind damit auf eine hohe Verständlichkeit ausgelegt. Genauso verläuft die Melodie mit Ausnahme der Achttelläufe für den Fledermausritt ganz im Stile der Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels syllabisch und die anderen Stimmen, instrumentale Ober- und Mittelstimme sowie Bass, sind im Hinblick auf Tonfolgen und Rhythmik einfach gehalten.

Eine Eigenart von „Where the Bee Sucks There Lurk I“ zeigt sich erst bei den integrierten Tonmalereien, die das Werk von den meisten anderen Arne’schen Vauxhall Songs mit einer strophischen Anlage abheben. Die Textausdeutung bestimmt alle Phrasen von „Where the Bee Sucks There Lurk I“, wobei sich der A-Teil, in dem Arne die ersten fünf Verse vertont, aus thematisch gegensätzlichen Phrasen im Schema abcd – wenn man die letzten beiden viertaktigen Phrasen zusammenzieht abc – zusammensetzt. B dagegen besteht aus zwei motivisch konträren Phrasen, die nochmals in zweitaktige Passagen zu gliedern sind. Da Arne immer in zwei Takten entweder Material aus den vorhergehenden Takten variiert (T. 33–36) oder neues Material vorstellt (T. 37–40), ist B auf der formalen Mikroebene trotz der schlichten Stimmverläufe sowie des kurzen Umfangs sehr variabel. Mithilfe von Wiederholung und Sequenzierung spinnt Arne die Linien fort.

Ein charakteristisches Element des Lieds ist vor allem die detaillierte Textausdeutung, die auch die Anlage der Begleitung prägt. Leider ist die Instrumentierung aber nicht vollständig nachzuvollziehen, weil „Where the Bee Sucks There Lurk I“ nur in reduzierter Druckweise vorliegt. Trotzdem ist ersichtlich, dass Arne drei separate Stimmen komponierte. Während die zwei instrumentalen Oberstimmen für erste und zweite Violinen, wahrscheinlich verdoppelt von einem oder zwei Blasinstrumenten, gedacht sind, fällt die Basslinie den tiefen Streichern, Fagott und Orgel zu. Die Violinen verlaufen rhythmisch nicht immer parallel zueinander, sodass sich oft zwei rhythmische Linien ergänzend gegenüber stehen wie in den Anfangstakten. Die Melodie in den ersten Violinen, bei der die Taktschwerpunkte des 4/4-Takts auf der eins und drei eingehalten werden, unterlegt Arne in den zweiten Violinen mit einer Synkope vom Auftakt zu Takt 1. Im Folgenden wechselt er dann ständig zwischen Passagen, in denen sich die beiden Oberstimmen rhythmisch analog bewegen und

Abschnitten in denen sie zwei konträre Linien erhalten. Damit wird der Instrumentalsatz abwechslungsreich und dicht gestaltet, obwohl Arne lediglich drei Stimmen verwendet. Die einzige Instrumentenspezifizierung im Druck von „Where the Bee Sucks There Lurk I“ betrifft neben den Violinen dann die Querflöte, die solistisch sowie in den Instrumentalphrasen, und vermutlich zur Verdoppelung der Violine, zum Einsatz kommt. Dem Satz fügt Arne damit eine herausstechende Klangfarbe hinzu, die besonders ab Takt 18 für die Darstellung der Eulenschreie von entscheidender Bedeutung für das klangliche Resultat ist. Indem Arne die Querflöten staccato Sechzehntel-Tonrepetitionen über Violinen und Singstimme setzen lässt, durchbrechen die Flöten mit ihrer vergleichsweise hohen Lage und ihrem spezifischen Klang sowie aufgrund der rhythmischen Verlagerung auf die zweite Zählzeit den Satz, ganz wie die markanten Schreie von Eulen die Ruhe der Nacht. Daneben bringt Arne eine fast monoton wirkende Aneinanderreihung jeweils einer punktierten Viertel gefolgt von einer Achtel im Sopran (T. 18–20), durch die die Eulentrufe auch aufgrund der tiefen Mittellage der Singstimme noch eindringlicher erscheinen.

Musikalische Textbezüge wie diese durchziehen die gesamte Komposition. Das am häufigsten auftretende Mittel zur Textausdeutung ist ein auf- und abspringendes Terz-Motiv in dreimaliger Wiederholung, das Arne in der Vokallinie zum Ausdruck des „merrily“ verwendet (T. 25/26) und in allen Formabschnitten einsetzt. Die unbetonte Endsilbe des Wortes schiebt Arne dabei auf die unbetonte zweite oder vierte Zählzeit des 4/4-Takts. Jedoch hebt er die letzte Silbe rhythmisch durch eine lange Viertelnote hervor, wodurch die Melodie einen Vorwärtsdrang erhält, der die freudige Erwartung der Freiheit zum Ausdruck bringt. Obwohl Arne das Muster in B dann umkehrt, und bei den beiden Wiederholungen jeweils um einen Ton nach unten gehen lässt, ist es weiterhin als Symbol der Fröhlichkeit Ariels zu erkennen (T. 32/33). Beim nächsten Erscheinen des sechsten Verses verändert Arne zudem den Melodieverlauf, indem er das Motiv mit zwei Terzsprüngen abwärts führt (T. 36/37). Die rhythmische Struktur der zwei Achtel gefolgt von einer Viertel behält er aber durchgehend bei, sodass die rhythmische Leichtigkeit nicht verloren geht. Derart verbindet Arne die Lebensfreude Ariels mit einem musikalischen Motiv, das im Verlauf des Songs immer wieder erkennbar in Erscheinung tritt.

Arne entspricht also dem zugrundeliegenden Text mit einer einfachen Gestaltung. Zugleich passt er alle Parameter seiner Vertonung an die Thematik des Gedichts an und erzielt mithilfe der detaillierten Umsetzung der Textgrundlage eine individuelle Komposition.

IV.5.3.2.3. To Ease His Heart and Own His Flame / D'amore il dolce foco, 1761

Bei „To Ease His Heart and Own His Flame“ ging Arne anders vor. Die Nähe zum mittleren Komplexitätslevel ergibt sich bei diesem Song aus einem Nebeneinander von einfachen und komplexen Gestaltungsmitteln, ohne dass Arne das Gedicht so detailliert anleuchtet wie „Where the Bee Sucks There Lurk I“. Anstatt mit „Tonmalereien“ und der Ausdeutung einzelner Begriffe zu arbeiten, geht er in den groben Strukturen auf die Thematik von „To Ease His Heart and Own His Flame“ ein. Ein Grund hierfür ist in der Textgrundlage zu suchen, da Arne sowohl einen englischen als auch einen italienischen Text vertonte, was diese Komposition von seinen übrigen Vauxhall Songs abhebt. Während er der Liedüberschrift zufolge die englische Version für Charlotte Brent und eine Aufführung in Vauxhall konzipierte, schrieb er das italienische „D'amore il dolce foco“ für den Kastraten Giusto

Fernando Tenducci (1735–1790) und die Ranelagh Gardens. Neben der Verwendung von zwei Textvarianten zeichnet „To Ease His Heart and Own His Flame“ aber auch aus, dass die Melodie auf dem Scotch Air aus der Ouvertüre der komischen Oper *Thomas and Sally, or The Sailor's Return* (1760) basiert.⁶⁷⁶

Thomas Augustine Arne
Text: anonym

Affetuoso

7
6 4 5 6 6 6 6 6

To ease his heart and own his flame, young Jock-ey to my cot-tage came, but

13
6 6 4 5 6 6 6 6 4

tho' I lik'd him pass-ing wheel, I care-less turn'd my spin-ning wheel. My milk-white hand he

18
6 6 6 6 6 6 4 6

did ex-tol, and prais'd my fin-gers long and small, un-u-sual joy my heart did feel, but

⁶⁷⁶ Vgl. Arne, *Winter's Amusement*, S. 32 sowie Holman, Arne NGr, S. 44.

23
still I turn'd my spin-ning wheel. Then

29
round a-bout my slen - der waist he clasp'd his arms and me em-brac'd to kiss my hand he

34
down did kneel, but yet I turn'd my spin-ning wheel. With gen - tle voice I bid him rise, he

39
bless'd my neck, my lips and eyes, my fond-ness I could scarce con-veal, yet still I turn'd my

44
spin-ning wheel. 'Till bold - er grown so

50

close he press'd his wan - ton thoughts, I quick - ly guess'd, then push'd him from my

54

rock and reel and an - gry turn'd my spin - ning wheel. At last when I be -

58

- gan to chide, he swore he meant me for his bride, 'twas then my love I did re - veal and

63

flung a - way my spin - ning wheel.

KA 6: Arne, „To Ease His Heart and Own His Flame“, 1761⁶⁷⁷

Text 11: Arne, „To Ease His Heart and Own His Flame“, 1761

1	To ease his heart and own his flame	a	4
2	Young Jockey to my cottage came,	a	4
3	But tho' I lik'd him passing weel,	b	4
4	I careless turn'd my spinning wheel.	b	4
5	My milkwhite hand he did extol,	c	4
6	And prais'd my fingers long and small,	c	4
7	Unusual joy my heart did feel	b	4

⁶⁷⁷ Vgl. Arne, Winter's Amusement, S. 32–36.

8	But still I turn'd my spinning wheel.	b	4
9	Then round about my slender waist	d	4
10	He clasp'd his arms and me embrac'd,	d	4
11	To kiss my hand he down did kneel,	b	4
12	But yet I turn'd my spinning wheel.	b	4
13	With gentle voice I bid him rise,	e	4
14	He bless'd my neck my lips and eyes,	e	4
15	My fondness I could scarce conceal,	b	4
16	Yet still I turn'd my spinning wheel.	b	4
17	Till bolder grown so close he press'd,	f	4
18	His wanton thoughts I quickly guess'd,	f	4
19	Then push'd him from my rock and reel	b	4
20	And angry turn'd my spinning wheel.	b	4
21	At last when I began to chide ,	g	4
22	He swore he meant me for his bride,	g	4
23	'Twas then my love I did reveal	b	4
24	And slung away my spinning wheel.	b	4

Schottische Anklänge sind nun in dem Gedicht „To Ease His Heart and Own His Flame“ kaum zu erkennen, weder sprachlich noch inhaltlich. Es handelt sich bei der englischen Version um ein Liebesgedicht, in dem ein Mädchen in sechs gleichmäßigen Strophen in Octosyllabischen Couplets schildert, wie Jockey um sie wirbt und sie am Ende heiratet. Ein auffälliges Element des Textes ist das Spinnrad, das im Endvers aller sechs Strophen zur Darstellung der Reaktion des Mädchens auf Jockeys Werbung dient.

Gerade dieses gleichbleibende Bild bietet eigentlich eine intensive Textausdeutung ähnlich zu „Where the Bee Sucks There Lurk I“ an. Trotzdem wählte Arne zur Darstellung des Spinnrads nur eine kurze legato-Bewegung, die als Schlusswendung zu interpretieren ist und nicht als Begriffsdeutung (vgl. exemplarisch T. 16). Wahrscheinlich verzichtete er auf eine „tonmalerische“ Setzweise aufgrund der italienischen Textvariante, in der das Schlagen des verliebten Herzens das Spinnrad ersetzt. Die musikalische Umsetzung des Gedichts erfolgt also eher durch das Erzeugen einer für eine allgemeine Liebesgeschichte passenden Atmosphäre.

Tabelle 13: Merkmale von „To Ease His Heart and Own His Flame“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Affettuoso	2/4	68 Takte	Ritornell	4-4	D-Dur	
			A	4-4-4-4-4		
			B	4-4		Nach d-Moll
			A	4-4-4		
			C	4-4		Nach A-Dur
			A	4-4-4		

Arnes Bemühen um eine für die Liebesthematik allgemeingültige Vertonung zeigt sich bereits in der Vortragsbezeichnung Affettuoso, das die Liebe zwischen dem Mädchen und Jockey n Worte fasst. Durch die Wahl des alla breve-Takts erhält das Lied zudem einen fließenden

Duktus, auch weil Arne die Takte fast ausschließlich mit kurzen Notenwerten wie Sechzehnteln, Achteln und Vierteln füllt. Im Hinblick auf den Aufbau tritt dann die Kombination von Simplizität und Komplexität deutlich zutage. Während Arne die Binnenabschnitte des Rondos ABACA ausgreifend anlegt, strukturiert er sie gleichzeitig regelmäßig in viertaktigen Phrasen. Die Verse vertont er außerdem ohne Textwiederholungen in jeweils zwei Takten, wobei er nur im ersten A-Teil zwei Strophen setzt. Ansonsten widmet er einen Binnenabschnitt einer Strophe. Auch aufgrund der harmonischen Anlage ist die Form gut nachzuvollziehen, indem die A-Teile komplett in D-Dur mit der hauptsächlichen Verwendung der Hauptfunktionen und klaren Kadenzen an Phrasenenden stehen. Erst in B weicht Arne nach d-Moll aus und wechselt für C noch ein zweites Mal, und zwar in die fünfte Stufe A-Dur. Für B und C beschleunigt Arne aber den harmonischen Rhythmus, wenn er fast bei jeder Viertel den Akkord ändert, was zu einem leichten Drang in die A-Teile führt. Derart grenzt er die Rahmenabschnitte von B und C harmonisch ab, sodass die Form trotz der relativ komplexen Makrostruktur des Rondos verständlich ist.

Zur Eingängigkeit des Werks trägt die Melodie ebenfalls wesentlich bei. Sie ist vor allem von punktierten Achteln und Sechzehnteln in unterschiedlicher Kombination geprägt, die Arne in allen fünf Binnenabschnitten in variiert Form zum Einsatz bringt. Mit diesen Mustern erzielt er einerseits eine enge motivische Verbindung der Komposition, andererseits sorgt er damit für rhythmische Abwechslung. Ebenso könnte darin eine Konnotation zum Schottischen bestehen, wenn das Grundmuster als Scotch Snap betrachtet wird. Diese Bezugnahme bildet jedoch die einzige erkennbare Beziehung von „To Ease His Heart and Own His Flame“ zum Schottischen. Was die Melodielinie durch die Punktierungen jedoch zweifellos erhält, ist ein Zug von Beweglichkeit, der als Freude der beiden Liebenden angesehen werden kann. Darüber hinaus findet die Einfachheit der Liebesgeschichte eine musikalische Entsprechung, indem Arne den Text mit schlichten Tonfolgen ohne ausgiebige Melismen oder Koloraturen setzt. Er reiht lediglich zwei Noten für eine Silbe aneinander, ansonsten ist der Melodieverlauf syllabisch. Außerdem ist der Tonrahmen von c^1 bis g^2 begrenzt, sodass sich der Sopran primär in der bequemen Mittellage bewegt. Ohne auf herausstechende Höhepunkte hinarbeiten, legt Arne die Phrasen in schlichten Wellenbewegungen an. Sowohl die melodischen als auch die rhythmischen Verläufe zeugen von Einheitlichkeit, womit Arne möglicherweise auf die Einfachheit der Szenerie mit der Umwerbung des Mädchens am Spinnrad hinweisen wollte.

Bei der Gestaltung der Einzelstimmen ist die Verbindung von einfachen und komplexen Gestaltungsmitteln deutlicher ausgeprägt. Zunächst setzt Arne ein umfangreiches Begleitensemble, bestehend aus Violinen, Violen, Bassstreichern, Querflöten, Hörnern und Fagotten, variabel ein. Für die ersten acht Takte überträgt er ganz konventionell die Melodie den ersten und zweiten Violinen, zu denen die Bratschen eine melodisch motivierte Unterstimme liefern. Der Bass komplettiert den Satz mit dem harmonischen Fundament, das typisch für Arnes Vauxhall Songs in regelmäßigen Vierteln angelegt ist. Ab dem Einsatz des Soprans in Takt 9 verändert Arne dann aber die Verteilung des Materials: Während die Violinen begleitende Viertelbewegungen in Terzabstand spielen, legt er die Verdoppelung der Melodie in die Querflöten. Damit variiert er die Klangfarbe und erreicht eine Verstärkung der Kompositionsstruktur durch den Wechsel des Hauptmelodieinstruments. Im weiteren Verlauf ändert Arne die Stimmkombinationen immer wieder und verzichtet darauf, den Sopran

durchgehend zu verdoppeln; so wird das erwähnte Motiv für das Spinnrad beispielsweise stets gesungen. Eine interessante Facette von „To Ease His Heart and Own His Flame“ ist zudem der prominente Einsatz der Blasinstrumente, denn nicht nur die Querflöten übernehmen die Melodie, sondern auch die Fagotte verdoppeln abschnittsweise die Singstimme wie etwa für die letzten beiden Phrasen des A-Teils ab Takt 17. Dennoch fungieren die Violinen am häufigsten als wichtigstes Melodieinstrument, womit sich auch „To Ease His Heart and Own His Flame“ in die typische Gestaltungsweise der Arne’schen Vauxhall Songs einreicht. Trotzdem ist sein Umgang mit dem Begleitorchester in diesem Beitrag auffällig flexibel. Er teilt sowohl melodisches als auch harmonisches Material zwischen den einzelnen Stimmen auf und zerstückelt es, sodass sich Motive aus der Melodie wie die punktierten Achtel-Rhythmen bruchstückhaft in mehreren Stimmen finden. Darüber hinaus überträgt er den eigentlichen Bassinstrumenten wie den Fagotten auch melodische Aufgaben. Die Folge ist ein abwechslungsreicher Instrumentalklang, der aber die Dominanz der Melodie niemals in Frage stellt.

Mit dieser Gestaltungsweise legt Arne ein Lied vor, das auf Ebene der Melodik von großer Simplizität zeugt. Um die Liebesgeschichte musikalisch darzustellen, konstruiert er eine lieblich anmutende Melodie, die leicht nach zu singen ist. Dennoch integriert er einige komplexe Elemente im Hinblick auf Form und Instrumentierung, die „To Ease His Heart and Own His Flame“ von den durchweg simplen Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels markant unterscheiden.

IV.5.3.2.4. The Caution, 1774

Ein Nebeneinander von Simplizität und Komplexität zeichnet ebenso „The Caution“ aus, das zweite Lied der Sammlung *The Vocal Grove*. Hier zeigt sich der höhere Anspruch im Vergleich zu den Songs des unteren Modells unter anderem in der relativ elaborierten Instrumentierung, was interessanterweise allein anhand des reduzierten Druckbilds in *The Vocal Grove* ersichtlich ist. Die Folge ist ein Stück, das, obwohl es auf hohe Verständlichkeit abzielt, von einem abwechslungsreichen Umgang mit dem Musikmaterial zeugt.

Thomas Augustine Arne
Text: nach Geoffrey Chaucer

16

With the pride of the gar - den and field, we have deck'd our fond

6 4 5 3 6 6 4 5 4

23

bos - oms to - day; And all that the sum-mer can yield, seems there to be bloom - ing and

6 6 4 5 6 6 4 5 7 7 6 4 6 6

30

gay, gay

6 4 5 6 3 4 3

35

to be bloom-ing and gay.

6 6 4 5 3 6 6 4 7 3

41

'Tis bet - ter to gath-er in

4 3 6 4 5 3 6 6 4 3

47

time, The flow'r that else wast - ing - ly blows; Lit-tle more than a day is the_

53

prime of the lil - ly, the pink, and the rose, of the lil - ly, the pink and the_

59

rose.

KA 7: Arne, „The Caution“, 1774⁶⁷⁸

Text 12: Arne, „The Caution“, 1774

1	With the pride of the garden and field,	a	3
2	We have deck'd our fond bosoms to day;	b	3
3	And all that the Summer can yield,	a	3
4	Seems there to be blooming and gay.	b	3
5	'Tis better to gather in time,	c	3
6	The flow'r that else wastingly blows;	d	3
7	Little more than a day is the prime	c	3
8	Of the lilly, the pink, and the rose.	d	3
9	Soft beauty's the May-springing flow'r	e	3
10	That has but a season to boast;	f	3
11	Let us make what we can of its pow'r,	e	3
12	Which else in a year may be lost:	f	3
13	Let us scorn a short triumph of joy	g	3
14	Oe'r shepherds because of a face;	h	3
15	Nor venture too long to be coy,	g	3
16	Least winter discolour each grace.	h	3

⁶⁷⁸ Vgl. Arne, Vocal Grove, S. 4/5.

17	Shou'd we slightly laugh at their pain,	i	3
18	Grow proud of our charms every day;	j	3
19	When they fade we shall court them in vain,	i	3
20	When they're wither'd they'll fling us away:	j	3
21	Those treasures so gaudy and rare,	k	3
22	Must wake ev'ry breast to desire;	l	3
23	We may have whom we will while so fair,	k	3
24	And shou'd yield to the love we inspire.	l	3

Zunächst vertont Arne auch hier ein konventionelles Liebesgedicht des 18. Jahrhunderts, das eine Bearbeitung eines Textes von Geoffrey Chaucer (1343–1400) darstellt. Chaucer widmete die Verse der blühenden Natur, in der man sich der Liebe hingeben sollte. Inhaltlich nimmt der Dichter eine Zweiteilung der Strophen vor. In den Versen 1 bis 4 beschwört er die Natur in all ihrer Pracht, bevor er in den Zeilen 5 bis 8 darauf hinweist, man solle sich beeilen die Blumen zu pflücken, solange sie noch blühen. Auf die Naturbeschreibung folgt in der zweiten Strophenhälfte sozusagen die Schlussfolgerung, wobei deutlich hervortritt, dass die Natur als Symbol für jugendliche Schönheit, junge Liebe oder ein hübsches Mädchen zu interpretieren ist.

Gerade die Spaltung der Strophen greift Arne in seiner Vertonung auf.

Tabelle 14: Merkmale von „The Caution“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Amorous	6/8	65 Takte	Ritornell A B	6–6–6 6–6–8–6 9–6–6	B-Dur	Nach F-Dur

Der Textvorlage folgend wählt er eine Strophenform mit zweiteiligem Makroaufbau, deren musikalisches Hauptmaterial er im 18-taktigen Instrumentalvorspiel vorstellt. Trotz der unregelmäßigen Phrasenstruktur, die entlang der motivischen Arbeit verläuft, ist die Form der Komposition klar nachzuvollziehen. Zu dieser Klarheit trägt die Harmonik mit zwei tonalen Zentren, wenn Arne in der Schlussphrase von A von B-Dur in die fünfte Stufe F-Dur moduliert, um dann in B in die Grundtonart zurückzukehren. Authentische Kadenzen am Ende des Instrumentalritornells, des A- und B-Teils sowie der instrumentalen Schlussphrase unterstützen die Großform. Außerdem beendet ein Halbschluss die vierte Zeile (T. 30), wodurch Arne harmonisch die melismatische, kadenzartige Wiederholung des Verses in den Takten 31 bis 38 anstrebt. Auf diese Weise arbeitet er auf die Vollkadenz (T. 36–38) hin, die den Vokalteil von A harmonisch abrundet.

Die Kombination von simplen und elaborierten Techniken, die typisch für Lieder des mittleren Komplexitätslevels ist, wird in der Anlage der Melodie von „The Caution“ offensichtlich. Hierbei steht die passende Umsetzung der Textgrundlage im Vordergrund, indem Arne eine liebliche Naturszene, die in allen drei Strophen den Kontext für die Äußerungen über die Liebe bildet, musikalisch andeutet. Gleich zu Beginn weist er durch die Tempoangabe Amorous auf die Liedthematik hin. Der 3/4-Takt, durch den das dreihebige Anapäst-Metrum des Gedichts perfekt umzusetzen ist, verstärkt diese Atmosphäre und ermöglicht eine tänzerische Vorwärtsbewegung. Dazu hilft die mit Ausnahme der melismatischen Aussetzung von Takt 31 bis 36 syllabisch geprägte Setzweise der Verse. Die

Tessitura des Songs liegt zudem in der oberen Mittellage und innerhalb der hohen Lage des Soprans relativ hoch. Einerseits liefert Arne damit eine Melodielinie, die für einen Sopran angenehm zu singen ist. Andererseits ist die Singstimme so selbst in einem akustisch heiklen Rahmen wie einem Freiluftkonzert gut zu hören.

Den Zusammenhang mit der Natur, dem Sinnbild der jungen Liebe, stellt Arne ebenfalls mithilfe der Motivik her. Beispielsweise ist der anfänglichen punktierten Achtel gefolgt von einer Sechzehntel ein freudiger Duktus zu eigen, was allein dem Beginn des Songs eine gewisse Leichtigkeit – möglicherweise ein Hinweis auf jugendliche Unbeschwertheit – zuspricht. Ergänzt wird dieses Motiv im jeweils zweiten Phrasenteil durch eine Entspannungsphase, die durch eine fließende Linie, bestehend aus vier Sechzehntelnoten und zwei verlangsamen Viertonen, entsteht. So erreicht Arne durch die Aneinanderreihung des punktierten Sekund-Motivs und der legato-Bewegung einen Spannungsbogen, dem der wellenförmige Melodieverlauf mit gleichem Anfangs- und Endton Nachdruck verleiht. Diese Gestaltungsweise wiederholt er für die nächsten Takte in variierten Form, sodass eine kleine Sequenz entsteht. Das Resultat ist eine kantable Linie als Ausdruck der lieblichen Naturatmosphäre des Gedichts, bei der einfache rhythmische und melodische Verläufe zu einer angenehm anmutenden Melodie beitragen.

Weitaus spektakulärer als die erste vokale Phrase sind die letzten Takte des A-Teils im Sopran aufgebaut, mit denen der melodische Höhepunkt des Stücks erreicht wird (T. 31–38). Dafür weitet Arne den Tonumfang der Singstimme immens aus, wenn er mit dem zweimaligen c^3 den höchsten Ton des Lieds integriert (T. 36) und zugleich mit dem f^1 auf dem tiefsten Ton endet (T. 38). Die Koloratur ist aber noch in anderem Zusammenhang von Bedeutung, und zwar steigert sie den musikalischen Anspruch der Komposition. Vor allem heben die Takte 31 bis 38 „The Caution“ gegenüber den syllabischen Melodieverläufen der Lieder des unteren Komplexitätslevels hervor. Innerhalb einer kurzen Passage verlangt Arne verschiedene Techniken von der Sängerin: Einerseits muss sie Koloraturen im legato beherrschen (T. 31–34), andererseits eine sichere Höhe und saubere Intonation für die Staccato-Einwürfe haben (T. 36). Die Ausführung erleichtert Arne ihr aber, indem er immer wieder Ruhepunkte setzt. Zudem unterstützt das Ensemble die Sopranistin, wenn auf eine Verdoppelung bei den Sechzehntelbewegungen verzichtet wird. Trotzdem liefern Violinen und Klarinetten mit ihren absteigenden Achteln die melodischen Eckpunkte. Außerdem überspielt Arne die Pause der Singstimme in Takt 34 geschickt mit den Violinen und Klarinetten, die die Sechzehntelläufe des Soprans aufgreifen und einen nahtlosen Übergang in den Aufstieg zum Höhepunkt ab Takt 35 schaffen. Damit beweist Arne ein hohes Verständnis für die technischen Schwierigkeiten einer solchen Passage. Darüber hinaus dient die Koloratur als Gegenpol zur ansonsten schlichten Melodiegestaltung von „The Caution“, bei der Arne einen syllabisch geprägten Stimmverlauf wählt, den nur vereinzelt kurze Melismen durchbrechen, worin eine Ähnlichkeit zum unteren Komplexitätslevel und zur englischen Balladentradition zu sehen ist.⁶⁷⁹ Mit der längeren Koloratur entsteht gleichzeitig eine Bezugnahme zum italienischen Operngesang, in dem derartige Abschnitte zur vokalen Darstellung häufig zum Einsatz kommen.

⁶⁷⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen zu den Gepflogenheiten in der englischen Ballade bei „Philosophy No Remedy for Love“ ab S. 158.

Neben der vokalen Variabilität spricht auch die Instrumentierung für die Einordnung von „The Caution“ in das mittlere Komplexitätslevel. Ähnlich wie die Beiträge des unteren Modells, liegt „The Caution“ zwar nur in reduzierter Form in drei Systemen vor, jedoch deuten Vermerke zu bestimmten Instrumenten wie Violinen, Klarinetten und Fagotten im Notentext auf die komplexere instrumentale Anlage hin. Arnes elaboriertere Vorgehensweise lässt sich an der Stimmführung der Violinen exemplifizieren. Obwohl die ersten Violinen den Sopran verdoppeln, während die zweiten sich in Terzen oder Sexten darunter bewegen (T. 18–24), erhalten die Streicher von Zeit zu Zeit eine von der Singstimme unabhängige Begleitlinie. Das lässt sich exemplarisch bei der Vertonung des letzten Verses ab Takt 54 vor Augen führen, wenn Arne durch den wechselnden Einsatz von Sopran und zweiter Violine kleine Echo-Effekte erzeugt.

Notenbeispiel 1: Echo-Motivik, „The Caution“ T. 54–56

54

Sopran

Of the lil - ly, the pink, and the rose,

V1

V2

Bass

6 7 6 6 4 6

Die Singstimme beginnt mit einem in Sekunden absteigenden Quintmotiv. Auf den Terzabstieg beschränkt, wiederholen dann die zweiten Violinen das Muster, bevor es der Sopran in verkürzter Form zum Wort Nelke aufgreift. Ein Frage-Antwort-Spiel zwischen Singstimme und zweiter Violine entsteht, bei dem sich der Sopran immer um eine Sekunde nach oben schiebt. Die Violinen dagegen präsentieren das Motiv erst eine Sekunde tiefer, um dann beim dritten Mal wieder auf dem Anfangston einzusetzen. In dieser Weise bewegen sich die Stimmen konträr zueinander und finden erst am Ende auf der gleichen Tonstufe zueinander. Der Text mit der Aufzählung der Blumen, die nur kurz in voller Blüte stehen, rückt damit ins Zentrum. Außerdem scheint das schrittweise Aufsteigen der Melodie das Aufblühen von Lilie, Nelke und Rose – möglicherweise als Symbol für drei junge Mädchen – abzubilden, während das Absinken der Streicher auf das schnelle Vergehen der Blüte, dem Sinnbild der Jugend, hinweisen könnte. Für die Ausdeutung des Inhalts wählt Arne also ein unauffälliges Motiv, das er mithilfe variiert Wiederholung von einer Stimme zur anderen wandern lässt. Obwohl er nur ein kleines Ensemble verwendet, gewinnt die Passage durch den Wechsel der Instrumente an Wirkung und es entsteht ein dichtes Klangbild. Derartige individuelle Motivarbeit ist ein Charakteristikum der Arne’schen Vauxhall Songs mit einer höheren Komplexität.

Die beiden Blasinstrumente, Klarinette und Fagott, tragen gleichermaßen zur flexiblen instrumentalen Ausgestaltung von „The Caution“ bei. Zunächst wurden sie doppelt besetzt, was die im Druck benutzten Begriffe im Plural – clarinets, bassoons – andeuten, und was die geteilte Stimmführung der Klarinetten von Takt 38 bis 41 verifiziert. Interessanterweise weist Arne den Klarinetten durchaus eigenständige melodische Aufgaben zu. Während sie zum Beispiel im zweiten Teil von Takt 3 die zuvor in den Violinen erklangene Melodie solistisch fortführen, liefern die Fagotte das Bassfundament. Erst auf der dritten Zählzeit von Takt 6 setzt das tutti wieder ein, was in einer Kontrastwirkung von Streicher- und Bläserklang resultiert.

Notenbsp. 2: Streicher und Bläser, „The Caution“ T. 1–6

The musical score for measures 1-6 of "The Caution" is presented for four instruments: Kl1.2 (Clarinet 1), Fg (Bassoon), Vl1.2 (Violin 1), and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Clarinet part (Kl1.2) features a melodic line with a trill (tr) in measure 6. The Bassoon (Fg) and Bass parts provide a harmonic foundation with fingerings indicated below the notes. The Violin part (Vl1.2) also has a trill (tr) in measure 6.

Mit den Klarinetten als derartige Verstärkung des Klangkörpers steht Arne inmitten der zeitgenössischen Entwicklungen des Orchesterklangs in Großbritannien. Wie im Zusammenhang mit dem Orchester der Vauxhall Gardens bereits erwähnt wurde, zählt er zu den frühesten englischen Komponisten, die das Instrument in ihre Werke integrierten. In den Vauxhall Songs verwendete er die Klarinette sehr früh und übertrug ihr in „The Caution“ eine ähnliche Rolle wie in seiner Bühnenmusik. Obwohl bereits eine Ausweitung seit Arnes erstem Werk mit Klarinetten, der Oper *Thomas and Sally* 1760, erkennbar ist, entspricht der Tonumfang von d^1 bis b^2 dem üblichen Einsatz des Instruments in der Zeit um 1774. Auch mit der Funktion als melodische Ergänzungsstimme steht Arne mit „The Caution“ in der Londoner Klarinetten-Tradition, da Tonsetzer wie er selbst, John Worgan oder Johann Christian Bach das Instrument vor allem in ihr Begleitorchester aufnahmen, um besondere Klangeffekte hervorzurufen.⁶⁸⁰ Diese flexible Beteiligung der Blasinstrumente, gewissermaßen im Kontrast zu anderen Instrumentengruppen, ist ein prägendes Element der Melodie- und Bassgestaltung in „The Caution“. Obwohl das eingesetzte Ensemble eigentlich relativ klein ist, lässt diese Methode die Instrumentation abwechslungsreich werden.

In vielerlei Hinsicht vereint Arne in „The Caution“ einfache und komplexe Gestaltungsmittel. Wie bei den Liedern des unteren Komplexitätslevels setzt er eine nachvollziehbare Form, eine klare Harmonik, eine in weiten Teilen syllabisch dominierte

⁶⁸⁰ Rice beschreibt den Tonumfang in den frühesten Werken wie folgt: „The compass for both clarinets is quite restricted and mostly in the upper or clarion register. For the first clarinet the compass is g' to a'' , for the second, e' to f'' .“ Vgl. Rice, *Clarinet*, S. 57–59. Vgl. die Ausführungen zur Klarinette in den Vauxhall Gardens in Kapitel III.6.4.

26

joy does con-quest yield, when re-turn-ing from the field, when re

32

turn-ing from the field. Shin - ing, shin - ing in his glit - t'ring

37

arms, how the god - like war - rior, the god - like war - rior

41

charms, charms

45

6 7 #3 6 7 #3 #3 6 #5 6 #3

49

shin - ing

53

in his glit - t'ring arms, how the god - like war - rior charms,

57

charms,

61

66

shin - ing, shin - ing in his glit - t'ring arms,

70

how the war-rior charms, the god-like war-rior

poco f

6 6 6/4 5/4 #3

charms.

f p f

6 6 6 6 6 6/5

79

p f p

#3 6/5 #3 #4/2 6 #3 #4/2 6 6 6/4 #3

83

Lau-rel wreaths his head sur-

f

4/2 6 6

87

-round-ing, ban-ners wav-ing, wav-ing in the

f p

6 6 6 6 #6 #3

91
wind,

95
ban - ners wav - - - - -

99
- - - - - ing, wav - ing,

104
wav - ing in the wind. Fame her gold-en trum-pet sound -

109
- ing ev' - - - ry voice in con - - - cert

113

join'd.

117

Fame her gold - en trum - pet sound - - -

f *p* *f*

6 6 4 5 6 4 5

123

129

ing

134

ev' - ry voice in con - cert join'd.

7 5 6 6 6



KA 8: Arne, „The Trumpet Song“, 1774⁶⁸¹

Text 13: Arne, „The Trumpet Song“, 1774

1	O what joy does conquest yield,	a	4
2	When returning from the field.	a	4
3	Shining in his glitt'ring arms,	b	4
4	How the godlike warrior charms.	b	4
5	Laurel wreaths his head surrounding,	c	4
6	Banners waving in the wind.	d	4
7	Fame her golden trumpet sounding,	c	4
8	Ev'ry voice in concert join'd.	d	4

„The Trumpet Song“ kann inhaltlich dem Typ der patriotischen/militärischen Lieder zugeordnet werden, da in den zwei Strophen die Rückkehr des siegreichen Helden aus der Schlacht gefeiert wird.⁶⁸² Wie der Titel bereits andeutet, ist die schallende Trompete das Hauptelement des Textes. Dass sich gerade die Trompete vergleichsweise häufig in der Lyrik der Vauxhall Songs findet, könnte daran liegen, dass sich dieses Bild für eine wirkungsvolle Vertonung – die Trompete konnte in akkustischer Hinsicht eindrucksvoll in die Freiluftkonzerte eingebunden werden – anbietet.

Auch Arne geht in „The Trumpet Song“ darauf ein und erhebt die Trompetenklänge zu einem prägenden Bestandteil der Komposition.

Tabelle 15: Merkmale von „The Trumpet Song“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
With moderate Spirit	4/4	145 Takte	Ritornell	8–8–8	D-Dur	
			A	9–4–4–6–5–4–5–4–		Nach A-Dur
				4–5–4–5		
			B	4–9–6–4–5–6–4–4–		Nach h-Moll
				4–4–5–7		

Die Konzentration auf die Trompete und ihre Konnotation zu Kampf und Sieg durchzieht alle Parameter des Songs. Sie zeigt sich bereits bei der Wahl des 4/4-Takts in mäßigem Tempo, in dem fanfarenartige Rhythmen besonders gut zutage treten, sowie der Verwendung von D-Dur als Grundtonart, die Arne vermutlich als Ausdruck der feierlichen Rückkehr des siegreichen Helden heranzieht. Als formale Grundlage konstruiert er ein

⁶⁸¹ Vgl. Arne, Vocal Grove, S. 27–33.

⁶⁸² Die Verse sind William Congreves *The Judgement of Paris* von 1701 entnommen, wobei der Gesang der Kriegsgöttin Pallas um zwei Verse verkürzt wurde. Außerdem wurden die Zeilen 3 und 4 ausgetauscht. Vgl. Congreve, William: *Judgement of Paris: A Masque*, London 1701, S. 10; im Folgenden zitiert als: Congreve, *Judgement*.

zweiteiliges Schema mit zwei umfangreichen, thematisch gegensätzlichen Binnenabschnitten. Da Arne die Phrasen aufgrund der zahlreichen Koloraturen unregelmäßig anlegt, entsteht ein komplexes Werk, dessen zweiteilige Struktur aufgrund des instrumentalen Zwischenspiels klar nachzuvollziehen ist. Der Tonartenplan verstärkt die Abgrenzung von A und B zusätzlich, wenn der erste Abschnitt nach A-Dur ausweicht und B nach h-Moll und zurück nach D-Dur moduliert. Damit erweist sich die harmonische Anlage trotz der primären Verwendung der Hauptfunktionen als abwechslungsreich.

Auch in der melodischen Anlage ist das Stück recht komplex. Arne reiht in der Singstimme syllabisch dominierte Passagen (wie von T. 25–41) an lange Koloraturen (wie ab T. 42), in denen er bedeutende Worte des Gedichts wie „charms“ oder „wave“ hervorhebt. Damit ist trotz der virtuoson Bereiche eine hohe Textverständlichkeit gegeben. Zudem steigert Arne mit der Kombination von Syllabik und Melismatik die Wirkung des Lieds. Dazu hilft auch der Phrasenaufbau, was sich anhand der abschließenden vokalen Passage ab Takt 118 vor Augen führen lässt: Arne beginnt mit einer kurzen syllabischen Satzweise mit langsamen Notenwerten, um für die Nennung der Trompete – Sopran und Trompete verlaufen rhythmisch parallel – in einen kurzen Sekundaufstieg mit Punktierung überzugehen. Erst für das Erschallen des Blasinstruments auf „sounding“ wechselt er in eine elaborierte Koloratur, die mit zwei Anläufen mit Tonrepetitionen anfängt, bevor sie schließlich mit Triolenläufen bis zum Höhepunkt der Phrase, dem viermal im staccato wiederholten a², nach oben steigt. Zum Abschluss bringt Arne ein letztes kürzeres Melisma, auf das eine getragene Schlusswendung mit Haltenoten und Triller folgt, ganz als ob die Singstimme zum Ende der Komposition hin langsam zur Ruhe kommt. In diesem Duktus baut Arne im gesamten Werk wirkungsvolle Phrasen ein, die auf einem Zusammenspiel von Spannung und Entspannung basieren. Wirkung erzielt er aber ebenso durch das Aneinanderreihen von thematisch unterschiedlichen Taktgruppen. Mithilfe von Sequenzierung und Wiederholung spinnt er die Linien fort und spannt damit einen motivischen Bogen vom Beginn bis zum Ende.

Ein weiteres zentrales Element von „The Trumpet Song“ sind musikalische Textbezüge, die sich durch die gesamte Komposition, besonders durch die Melodiestimmen, ziehen. Zu den hervorstechendsten Motiven zählen Dreiklangsbrechungen sowie die häufige Verwendung von Terz-, Quart- und Quintsprüngen, die auf die Trompetenfanfaren anspielen. Ebenfalls wichtig ist der Einsatz von Haltenoten in der Trompete, die Signalcharakter haben und die die Ankunft des Helden ankündigen. Triolen und Tonrepetitionen mit punktierten Rhythmen erinnern dagegen aufgrund der rhythmischen Präzision und Regelmäßigkeit an Kriegslärm, Marschieren oder Trommeln. Mit den Triolen, vor allem in der motivisch wechselnden Gestaltung, geht Arne in einigen Abschnitten aber auch auf bestimmte Begriffe der Textgrundlage ein. So bildet er mit den auf- und abwärts gerichteten Sprüngen ab Takt 88 die im Wind wehenden Fahnen musikalisch ab.

Die gehobene Komplexität von Form, Harmonik, Melodik und Motivik setzt sich in der Instrumentierung auf den ersten Blick nicht fort. Wie aus dem reduzierten Druckbild hervorgeht, verfügt der Song mit Trompeten- und Violinstimmen, Sopran und Bass lediglich über vier Stimmen. Trotzdem wurden Bass und instrumentale Oberstimme der Violinen sicherlich von mehreren Instrumenten ausgeführt – der Bass von den tiefen Streichern, Fagotten und Orgel, die Oberstimme von Violinen und zusätzlichen Blasinstrumenten wie Flöten, Klarinetten oder Oboen. Eine größere Elaboriertheit gegenüber Arnes Vauxhall Songs

des unteren Komplexitätslevels offenbaren auf dieser Ebene dann aber erst die Stimmverläufe. Arne verzahnt die Stimmen motivisch eng miteinander, indem er Muster wie Tonrepetitionen mit punktiertem Rhythmus oder fanfarenartige Dreiklangsbrechungen durch die Stimmen wandern lässt. Dass dabei die Trompete als ein Hauptelement sowohl des Textes als auch der Komposition fungiert, macht Arne gleich im ersten Takt deutlich. Während er im Bass eine Dreiklangsbewegung abwärts setzt und die Violinen Triolen spielen lässt, weist er mit rhythmisch prägnanten Tonwiederholungen des Grundtons d auf die siegreiche Rückkehr des Helden hin. Im zweiten Takt folgt ein Triolenlauf der hohen Streicher abwärts, bevor die Passage ohne Trompeten wiederholt wird. Die Triolen sind ein wichtiges Motiv des Lieds, das im Verlauf entweder in den Violinen oder im Sopran erscheint und der Komposition durch die Auflockerung des geraden 4/4-Takts rhythmische Virtuosität verleiht.

Ebenfalls typisch für „The Trumpet Song“ ist der ständige Wechsel der Stimmkombinationen. Zeitweise verwendet Arne lediglich einen zweistimmigen Satz mit Violinen und Bass wie ab Takt 9, in dem die Triolenläufe hervorragend zur Geltung kommen. Dann unterlegt er wieder die regelmäßig voranschreitende Melodie im Sopran mit begleitenden Triolen in ersten und zweiten Violinen und vereinzelt Akkordeinwürfen im Bass wie ab Takt 52. In einigen Passagen übernimmt dann auch einmal die Singstimme die Triolen, während wie ab Takt 57 die beiden Violinen – rhythmisch analog zum Bass – die Begleitung in ruhigen Vierteln übernehmen. Von Zeit zu Zeit tritt die Trompete hinzu und spielt fanfarenartige Dreiklangsbrechungen, Tonrepetitionen oder Haltetöne in hoher Lage. Gerade durch den vereinzelt Einsatz der Trompete sowie das variierende Material gewinnen die Trompetensignale an Bedeutung. Außerdem steigert das Zusammenspiel der Trompete mit den übrigen Stimmen die Wirkung des Blasinstruments, wenn beispielsweise ab Takt 30 durch die Abwechslung von Trompete und Violinen die absteigenden Dreiklangsbrechungen von Stimme zu Stimme wandern und ein Echo-Effekt entsteht. Trotz der lediglich vier Stimmen schafft Arne auf diese Weise einen klanglich flexiblen Satz, in dem entweder die Hauptmotive oder die Melodie im Zentrum stehen. Alles dient der Ausdeutung des thematischen Schwerpunkts des Gedichts, der mit Trompetenklängen gefeierten Rückkehr des Helden aus dem Krieg.

Um zu gewährleisten, dass die Linie des Soprans oder wichtige Motive in den Instrumentalstimmen aus dem Satz herausstreten, kontrastiert Arne normalerweise die Singstimme mit dem Hauptmelodieinstrument der jeweiligen Passage. Überträgt er zum Beispiel den Violinen die rhythmisch prägnanten Triolenläufe wie ab Takt 25, dann erreicht er durch die getragene Linie der Sängerin mit langsamen Tonrepetitionen und einer Zick-Zack-Bewegung in Vierteln einen rhythmischen und motivischen Gegenpol. Übernimmt dagegen der Sopran die Triolen, dann bewegen sich die Violinen hauptsächlich in einem von Viertelnoten geprägten zweistimmigen Satz wie in den Takten 42 bis 51. Nur im B-Teil geht Arne teilweise anders vor, indem er – ganz dem Text „in concert join’d“ entsprechend – Singstimme und Violinen für die jeweils zweite Takthälfte rhythmisch zueinander finden lässt, während in den ersten beiden Zählzeiten Violinen und Bass parallel geführt werden. Dadurch tauschen sich die Stimmen aus und treten in ein Gespräch ein, ganz wie in einem Konzert.

Damit ist „The Trumpet Song“ ein Stück, das mit all seinen musikalischen Parametern auf die unmittelbare Vermittlung des Gedichtinhalts ausgerichtet ist. Jedoch erreicht Arne das

auf andere Weise als bei seinen Vauxhall Songs, die dem unteren und mittleren Komplexitätslevel zuzurechnen ist. Wählt er in letzteren Liedern eine elementare Gestaltung, um den Text und dessen Verständlichkeit in den Vordergrund zu rücken, benutzt er in „The Trumpet Song“ alle kompositorischen Mittel in einem durchdachten Zusammenspiel, um die Textgrundlage tiefgehend auszudeuten. Trotz der sicherlich hohen Wirkungskraft, die derartige Kompositionen auf die Besucher der Konzerte in den Vauxhall Gardens ausübten, bleibt diese komplexe Form unterhaltender Musik bei Arne eine Ausnahme.

IV.5.3.4. Arnes Vauxhall Songs als Basis des Repertoires

Arnes Vauxhall Songs nehmen in der Entwicklung des Repertoires eine wichtige Position ein. Da Arne die erste speziell Vauxhall zugeschriebene Liedersammlung mit dem ersten Band der *Lyric Harmony* 1745 publizierte, stehen seine Arbeiten am Beginn des Liedkorpus.⁶⁸³ In der Anlage seiner Arbeiten konnte er sich kaum auf die Werke anderer Tonsetzer stützen, die für Vauxhall in den 1740er-Jahren tätig waren. Generell wurden Vokalbeiträge erst um 1745 in das Musikangebot der Vauxhall Gardens integriert, sodass sich die Kompositionen für die Gartenanlage bis dahin auf andere Musikformen beschränkt hatten. Mit seinen ersten Kollektionen etablierte er so die grundlegenden Charakteristika der Vauxhall Songs, die bis zur Schließung des Freiluftresorts 1859 erhalten bleiben sollten. Andere Autoren der 1740er- und 1750er-Jahren, zu denen neben James und John Worgan noch William Boyce und Joseph Baildon zu zählen sind, trugen zwar ebenfalls zur frühen Ausformung bei, jedoch erschienen mit Ausnahme des dritten Bands der *Lyra Britannica* von Boyce von 1748 ihre Sammlungen erst nach 1750.⁶⁸⁴ Arne legte mit seinen Liedern von 1745 und 1746 demnach ohne Zweifel die Grundlage für das spätere Songrepertoire.

Musikalisch schnitt er die Vauxhall Songs mit der simplen kompositorischen Basis und ihrem unterhaltenden Grundcharakter auf die Freiluftdarbietung zu und beeinflusste damit nachfolgende Komponisten deutlich, deren Lieder entlang der Grobstrukturen seiner Werke verlaufen. Wenngleich dies den von Farish konstatierten Einfluss von Arnes Vokalstil auf spätere Generationen bestätigt, muss ihm entgegengehalten werden, dass Arnes Vauxhall Songs eine große immanente Vielfalt aufweisen; jede Komposition verfügt über Abweichungen von dem einheitlichen Stereotyp, das Farish in seiner Dissertation aufstellt.⁶⁸⁵ Wie die exemplarischen Analysen zeigen, gestaltete Arne besonders seine Beiträge des mittleren und gehobenen Komplexitätslevels im Hinblick auf die inhaltlichen Anforderungen der vertonten Gedichte individuell. Er ging musikalisch auf verschiedenen Ebenen und auf unterschiedlichen Wegen auf den Text ein und bemühte sich, selbst mit leicht verständlichen Mitteln einen Bezug zum Inhalt herzustellen. Kompositionen also aufgrund der relativ großen Zahl sowie der auf den ersten Blick scheinenden Ähnlichkeit als Massenprodukte zu bezeichnen, wird ihnen nicht gerecht.

Die Einordnung von Arnes Liedern in die drei Komplexitätslevel soll helfen, die Gewichtung der beiden Modelle sowie die Entwicklung von Arnes Vokalstil zu überblicken.

⁶⁸³ Bisher konnte keine früher veröffentlichte Anthologie nachgewiesen werden.

⁶⁸⁴ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 143. Vgl. die Liste der Vauxhall Song Komponisten in Kapitel IV.4.

⁶⁸⁵ Vgl. Farish, Arne Vauxhall Songs, S. 144 und 147.

Tabelle 16: Einteilung von Arnes Vauxhall Songs in die Komplexitätslevel⁶⁸⁶

Unteres Komplexitätslevel	Mittleres Komplexitätslevel	Gehobenes Komplexitätslevel	Jahr
The Invitation	The Kind Inconstant		1745
The Charms of Isabel	The Complaint		
The Rover Reclaimed	The Generous Distress'd		
Philosophy No Remedy for Love	'Tis Not the Liquid Brightness of Those Eyes		
Colin's Invitation	The Lovesick Invocation		
Cloe Generous as Fair	The Fond Appeal		
The Contest Between Love and Glory	While All Your Thoughts		
The Dumps	The Complaint		
Colin and Phaebe	The Happy Bride		
Phillis	Nature Beyond Art		1746
The Tout-Ensemble	Where the Bee Sucks There Lurk I		
Dione	The Rose Bud		
The Caution	Love and Reason Inconsistent		
To Fair Fidele's Grassy Tomb	Damon and Cloe		
Love and Wine in Alliance			
Hither, Sweet Ulysses Haste			
The Despairing Shepherd			
The Scholar's Relapse			
To Chloe			
On Cloe Sleeping			
Gay Florimel of Noble Birth			
Why So Pale and Wan Fond Lover			
	The Lover's Recantation		1761
	The Country Wedding		
	To Ease His Heart and Own His Flame		
Phillis to Whom None Dare Be Rude			[1765]
Hapless Lover's Who Sue in Vain			
When Lately I Offer'd Fair Laura to Kiss			
When Hobbinol, Entreated Doll			
Shall I Wasteing in Despair			
Young Damon Perceiving Flirtilla			
The Female Duelist	The Caution	Diana	1774
The Stammering Lover	The Shepherd's Invitation	The Trumpet Song	
	Nancy's Bower		
	Hymen		

⁶⁸⁶ Die Tabelle umfasst die Beiträge der folgenden Sammlungen: Arne, Lyric Harmony; Arne, Winter's Amusement; Arne, New Songs Vaux-Hall; Arne, Vocal Grove. In den Spalten 1 bis 3 werden die Songs einem der drei Komplexitätslevel zugesprochen, dem sie am nächsten stehen. Spalte 4 gibt das Publikationsjahr der Sammlung an. Die Ordnung der Lieder verläuft erstens chronologisch nach dem Erscheinen der Sammlung und folgt zweitens der Anordnung der Lieder in der jeweiligen Sammlung.

Bereits *Lyric Harmony I* ist gekennzeichnet von einem Gleichgewicht zwischen unterem und mittlerem Komplexitätslevel. Es ist folglich eine unzulässige Verallgemeinerung, Arnes Vauxhall Songs als stereotyp zu bezeichnen. Außerdem steuerte Arne für die Sammelausgabe *The Winter's Amusement* von 1761 nur Songs mit einer höheren Komplexität bei, was eventuell auf ein insgesamt höheres Niveau aufgrund der Verbindung der Anthologie zum Theater Covent Garden hindeutet. Dagegen beschränkt sich die einzig den Vauxhall Gardens gewidmete Kollektion von 1765 auf das untere Komplexitätslevel. In der letzten Publikation, *The Vocal Grove* von 1774, wird dieses Ungleichgewicht aber wieder aufgehoben, da vier Lieder dem mittleren Komplexitätslevel zuzurechnen sind und mit „Diana“ und „The Trumpet Song“ sogar in zwei Beiträgen komplexe Gestaltungsmittel dominieren. Demzufolge halten sich unteres und mittleres Modell die Waage, wohingegen die Songs des gehobenen Levels eine Randerscheinung darstellen. Im typischen Arne'schen Vauxhall Song wird also die Nachvollziehbarkeit von Musik und Text unter Verzicht auf eine zu hohe Komplexität der Gesamtkomposition angestrebt.

Bei den Stücken des unteren Komplexitätslevels handelt es sich um eine Gruppe von kurzen Werken, deren Parameter von großer Simplizität geprägt sind. Arne bevorzugt in formaler Hinsicht das ein- oder zweiteilige Strophenlied, das er für 29 der 30 Beiträge dieses Typs benutzt. Darüber hinaus umfassen diese Stücke oft nur rund 30 Takte. Harmonisch unterstützen geradlinige Fortschreitungen hauptsächlich unter Einsatz der Hauptfunktionen die strukturelle Einfachheit, wobei Arne lediglich in benachbarte Tonarten moduliert und 14 Mal sogar ohne Tonartenwechsel auskommt. Weil zudem alle Beiträge dieser Kategorie mit Ausnahme von „Why So Pale and Wan Young Lover“ in Dur-Tonarten stehen, zeichnet sich das Hauptziel der Konzerte in Vauxhall deutlich ab. Die Vokalkompositionen dienen der angenehmen Untermalung des Gartenbesuchs. Auch der Phrasenaufbau, mit dem Vorrang der viertaktigen Gliederung und dem Einsatz klarer Kadenzpunkte, gewährleistet ein unmittelbares Verständnis der Werke des unteren Modells. Melodisch favorisiert Arne außerdem eine syllabische Stimmführung unter Verwendung von einfachen Tonfolgen ohne unerwartete Tonsprünge und ausgiebige Verzierungen. Eine Ausdeutung des Textinhalts erfolgt nur in Ansätzen, sodass diese Kompositionen von keiner großen Originalität zeugen. Auch die Instrumentierung ist elementar gehalten, da Arne auf eine Gegenstimme zur Melodie gänzlich verzichtet und diese zur alles überragenden Liedstimme erhebt. Lediglich der Bass erhält eine abweichende Linie, die im Verlauf ebenso einfach ist. Ohne die Aufgaben der Instrumente im Satz zu variieren, erfolgt eine geradlinige Trennung des Orchesters in einen melodischen und einen harmonischen Block mit durchgehender Verteilung des Stimmmaterials auf dieselben Instrumente.

Die Arbeiten, die in das mittlere Modell einzuordnen sind, kennzeichnet demgegenüber ein Miteinander von einfachen und komplexen Gestaltungselementen. Die Formschemata sind gegenüber dem unteren Typ vielfältiger, obwohl oft eine strophische Makrostruktur vorliegt – neun Lieder des mittleren Typs sind zweiteilige Strophenlieder. Auf der Mikroebene wählt Arne aber auch komplexe Schemata wie das Rondo, die Da-Capo-Form oder einen dreiteiligen Aufbau mit langen Binnenabschnitten und unregelmäßiger Phrasenstruktur. Auf der Ebene der Harmonik zeigen sich dagegen keine auffälligen Unterschiede zum unteren Komplexitätslevel. Jedoch moduliert er fast immer und dann gerne öfter – 13 Mal benutzt er zwei Tonarten und acht Mal sogar drei oder vier –, wobei er den

Wechsel in benachbarte Tonregionen vorzieht. Besonders bei der Melodik treten die deutlichsten Abweichungen zu den Beiträgen des unteren Komplexitätslevels zutage. Arne orientiert sich nämlich verstärkt an der Gestaltung von Musiktheaterwerken und integriert virtuose Passagen, längere Melismen und mehr Verzierungen. Die Besetzung ist bei diesem Modell gegenüber dem unteren im Normalfall umfangreicher und die Instrumentierung ausgefeilter in Hinsicht auf Stimmführung und Materialaufteilung. Arne erzeugt durch die wechselnden Instrumentengruppierungen klangliche Variation und setzt Blasinstrumente wie Klarinette oder Trompete solistisch und als melodische Gegenstimme zu den Violinen ein.

Das gehobene Komplexitätslevel bildet mit zwei Liedern die Ausnahme innerhalb des Arne'schen Korpus. Jedoch erhält sein Schaffen damit eine weitere Facette. Der späte Zeitpunkt der komplexen Arbeiten, die beide 1774 in *The Vocal Grove* erschienen, könnte dabei ein Hinweis auf einen möglichen Einfluss anderer Komponisten auf Arne sein. In den 1760er- und 1770er-Jahren veröffentlichte unter anderem Johann Christian Bach Werke, die in ihrer Gesamtheit von einer höheren Komplexität zeugen. Ob nun andere Tonsetzer Arne beeinflussten oder nicht, er war durchaus in der Lage, laborierte Lieder zu komponieren und alle musikalischen Parameter in den Dienst der Textausdeutung zu stellen.

Tabelle 17: Musikalische Parameter von Thomas Augustine Arnes Vauxhall Songs⁶⁸⁷

Titel und Jahr	Tempo	Instrumentierung	Tonartenfolge	Takt	Aufbau	Phrasenaufbau	Inhalt
The Kind Inconstant 1745	Amoroso	S., VI.1, VI.2, Vc. ⁶⁸⁸	A-Dur - E-Dur	3/4	ABA'B'	6-6-6-4/4-6-6-6 // 4-6-6-5 // 4-4/4-6-6-6 // 4-6-4-4-5/4-4	Liebeslied
The Invitation 1745	Allegro	S., VI., Vc.	G-Dur - D-Dur	3/8	AB	5-6-4-4/5-8-4-5-4-4 // 4-6-4/4	Pastorales/ Mythologisches Lied
The Charms of Isabel 1745	Andante	S., VI.1, VI.2, Vc.	D-Dur	4/4	AB	6-4/4-4 // 4-6	Liebeslied
The Complaint 1745	Affettuoso	S., VI.1, VI.2, Vc.	B-Dur - F-Dur	3/4	ABA'	3-3-7/3-3-3-7-3-3 // 3-3-3 // 3-7-3-3	Liebeslied
The Rover Reclaimed	Moderato	S., VI.1, VI.2, Vc.	F-Dur - C-Dur	4/4	AB	4-6/4-7 // 4-6/4	Liebeslied

⁶⁸⁷ Für diese Tabelle wurden die Lieder der folgenden Sammlungen analysiert: Arne, *Lyric Harmony I* und II; Arne, *Winter's Amusement* [1761], GB-Lbl G.320; Arne, *New Songs Vaux-Hall* [1765], GB-Lbl G.320.a; Arne, *Vocal Grove* 1774, GB-Lbl G.320. Es wurden alle Lieder aus Arnes *Winter's Amusement* analysiert, um einen Vergleich zu ermöglichen zwischen den Beiträgen für Vauxhall und denen für andere Aufführungslokalitäten in London. Die Tabellen der Vauxhall Songs von Arne, Worgan, Bach, Giordani und Hook sind immer nach folgendem Muster aufgebaut: Spalte 1: Liedtitel oder Inzipit laut Publikation oder Manuskript und Publikations- oder Entstehungsjahr; [] kennzeichnet retrospektive Datierung. Spalte 2: Tempobezeichnung laut Publikation oder Manuskript; - trennt unterschiedliche Abschnittsbezeichnungen. Spalte 3: Instrumentierung des Lieds laut Publikation oder Manuskript, nach modernen Standards angegeben. Spalte 4: Angabe der Tonarten, - kennzeichnet den Wechsel der Taktart. Spalte 5: Angabe der Taktarten; - kennzeichnet den Wechsel der Taktart. Spalte 6: formaler Aufbau des Lieds; Makroabschnitte bestehend aus mehreren Phrasen sind mit Großbuchstaben bezeichnet; Makroabschnitte bestehend aus einer Phrase sind mit Kleinbuchstaben bezeichnet; ' kennzeichnet eine Variation eines früheren Abschnitts; II: :II kennzeichnet die Wiederholung von Abschnitten; /// kennzeichnet die Trennung von zwei Makroabschnitten, die in mehrere Makroabschnitte unterteilt sind. Spalte 7: Taktlänge der Phrasen; - kennzeichnet die Trennung der Phrasen innerhalb eines Makroabschnitts; / kennzeichnet die Trennung von thematisch zusammengehörenden Mikroabschnitten innerhalb eines Makroabschnitts wie instrumentale Einleitung und Vokalteil // kennzeichnet die Trennung der Makroabschnitte; /// kennzeichnet die Trennung von zwei Makroabschnitten, die in mehrere Makroabschnitte unterteilt sind. Spalte 8: inhaltliche Typisierung des Lieds.

⁶⁸⁸ Die Angaben erste und zweite Violine finden sich nicht im Druck. Im Notensatz sind aber eine Ober- und eine Unterstimme bis zum Einsatz des Soprans in zwei Systemen notiert, was auf eine Ausführung durch erste und zweite Violine hinweist. Zudem wird der Sopran immer zwischen Instrumentalstimme im Violinschlüssel und Instrumentalstimme im Bassschlüssel notiert und nicht wie in einem Klavierauszug darüber. Zur Darstellung der Basslinie mit Bezifferung wird bei Arnes Vauxhall Song Sammlungen Violoncello benutzt, auch wenn das nicht explizit angegeben ist. Dies richtet sich nach der Ausführungsanweisung bei dem Song „Cloe Generous as Fair“ in: Arne, *Lyric Harmony I*, S. 14/15.

1745							
Philosophy no Remedy for Love 1745	Andante	S., VI., Vc.	G-Dur	2/4	A	4-4-4-4/4-4-4-4	Liebeslied
Colin's Invitation 1745	Andante	S., VI., Vc.	A-Dur - E-Dur	4/4	AB	4-4-4/4-4-4 // 6-4-4-4	Liebeslied
The Generous Distress'd 1745	Allegro	S., VI.1, VI.2, Vc.	e-Moll - G-Dur	4/4	AB	4-6/4-5 // 4-3-6	Liebeslied
'Tis Not the Liquid Brightness of Those Eyes 1745	Allegro	S., VI.1, VI.2, Vc.	E-Dur -H-Dur	3/8	AB	5-8/5-5-10 // 5-5-8-9/4	Liebeslied
Cloe Generous as Fair 1745	Siciliano ma non Largo	S., VI.1, VI.2, Vc.	D-Dur	6/8	AB	4-4-4/4-4-4-4// 4-4-4-4-4/4	Liebeslied
The Lovesick Invocation 1745	Andante	S., VI.1, VI.2, Vc.	B-Dur - F-Dur	4/4	AB	8-8/4-4-4-4-4 // 4-4-6-4-4-4	Liebeslied
The Fond Appeal 1745	Largo	S., VI.1, VI.2, Va., Vc.	E-Dur - H-Dur	4/4	AB	4-4-4/4-6 // 4-6/4	Liebeslied
While All Your Thoughts on Martio Rove 1745	Andante	S., VI.1, VI.2, Vc.	e-Moll - G-Dur	4/4	AB	4-3-4/6-3-6 // 6-6-14-8-14-7	Liebeslied
The Complaint 1745	Largo	S., VI.1, VI.2, Vc.	g-Moll/G-Dur - D-Dur - G-Dur	4/4	AB	4-4/6-3-4-6 // 5-6/8/8-6	Liebeslied
The Contest Between Love and Glory 1745	Andante	S., VI.1, VI.2, Vc.	D-Dur	4/4	AB	4/5-2-5	Liebeslied
The Dumps 1745	Andante Largo e Amoroso	S., VI., Vc.	Es-Dur - B-Dur	3/4	AB	8-8/8-8-2 // 4-4-4-1-4-4	Liebeslied
The Happy Bride 1745	Andante Largo	S., VI.1, VI.2, Va., Vc.	D-Dur - A-Dur	4/4	ABCD	4-4/4-4-4 // 6-6-2 // 12-12-4 // 8- 9-9-6-12-8/8	Liebeslied
Colin and Phaebe 1745	Andante	Ob.1, Ob. 2, S.1, S.2, B., VI.1, VI.2, Va., Vc.	C-Dur	3/4	AA'	4-4-4-4/4-4-4-4-6 // 4-4-4-4-6	Liebeslied
Phillis 1746	Andante	S., VI.1, VI.2, Vc.	G-Dur - D-Dur	2/2	AB	4-6/7-4 // 8-6	Liebeslied s
The Tout-Ensemble 1746	Andante	S., VI.1, VI.2, Vc.	F-Dur - C-Dur	4/4	AB	4-6/6-4 // 4-4	Liebeslied
Dione 1746	Andante Largo	S., VI.1, VI.2, Vc.	e-Moll	2/4	A	4-6/4-4-6-6	Liebeslied
Nature Beyond Art 1746		S., VI.1, VI.2, Vc.	A-Dur	3/4	ABC	8-8/4-4 // 6-6 // 4-4-4/4	Liebeslied
Where the Bee Sucks There Lurk I 1746	Andante	Fl., S., VI.1, VI.2, Vc.	G-Dur - D-Dur	4/4	AB	4-4-4/4-4-4-4 // 4/4-6/4	Pastorales/ Mythologisches Lied
The Caution 1746		S., VI.1, VI.2, Vc.	D-Dur - A-Dur	6/8	AB	4-4/4-4-4 // 4-4-6	Liebeslied
To Fair Fidele's Grassy Tomb 1746		S., VI.1, VI.2, Vc.	c-Moll	3/4	AB	4-4-4-4/4-4 // 4-4/4	Liebeslied
Love and Wine in Alliance 1746	Moderato	S., VI., Vc.	D-Dur - A-Dur	3/4	AB	4-8/4-6-6-4-4-4 // 4-6-6-4-4-8	Liebeslied
Hither, Sweet Ulysses Haste 1746	Tempo di Gavotta	S., VI.1, VI.2, Vc.	A-Dur	2/4	AB	4-4-6/4-4-4 // 4-6-4	Liebeslied
The Despairing Shepherd 1746	Largo	S., VI.1, VI.2, Vc.	g-Moll	4/4	AB	4-4/4-4 // 4-6	Liebeslied
The Scholar's Relapse 1746		S., VI.1, VI.2, Vc.	B-Dur	3/4	AB	4-4-4/4-4-4 // 4-4-4-4	Liebeslied
The Rose Bud 1746	Allegro	S., VI.1, VI.2, Vc.	F-Dur - C-Dur	4/4	ABA'B'	4-4/5-6 // 7-4-4/2 // 4-10/4-4-6-8 // 4-4-4-4-4-8-8	Liebeslied
To Chloe 1746	Largo	S., VI., Vc.	G-Dur - D-Dur	3/4	AB	8/4-4-4 // 8-8-4-4-4	Liebeslied
On Cloe Sleeping 1746		S., VI., Vc.	F-Dur	2/4	AB	8-8/8-8 // 4-4-4-4	Liebeslied
Love and Reason Inconsistent 1746	Tempo di Sarabanda	S., VI.1, VI.2, Vc.	G-Dur - D-Dur	3/4	AB	4-4-4-4/4-6 // 4-6/4	Liebeslied
Gay Florimel of Noble Birth 1746	Non troppo Allegro	S., VI.1, VI.2, Vc.	F-Dur	6/8	AB	8/4-4 // 4-4/4	Liebeslied
Why so Pale and Wan Fond Lover 1746	Moderato	B., VI.1, VI.2, Vc.	D-Dur	2/4	AB	4-4/4-4-6 // 6-4-4	Liebeslied
Damon and Cloe 1746	Andante	Ob.1, Ob.2, Hn.1, Hn.2, S.1, S.2, B.,	F-Dur - C-Dur	4/4	ABA'B'	4-4/4-4-4 // 4-4-4-4-4 // 4-4-4-4- 4-4 // 4-4-4-4-4-4-4-4-4-4-4	Liebeslied

		VI.1, VI.2, Va., Vc.					
The Lovesick Maid 1761	Affettuoso - Moderate Andante	Fl., S., VI.1, VI.2, Vc.	G-Dur - e-Moll	3/4 - 4/4	ABA	4-4/4-4-4 // 4-4-4-4-4-4 // 2-2-2- 2-2-3	Liebeslied
Come Let Us All Be Blith and Gay 1761	Andante	S., VI.1, VI.2, Vc.	B-Dur	2/4	ABC	4-4/4-6-4 // 4 // 4-4-6	Liebeslied
Lovely Reas'ner 1761	Affettuoso - Tempo di Gavotta	S., VI.1, VI.2, Vc.	D-Dur - A-Dur - G-Dur - a-Moll	4/4	AB	4-3/4-4-4/4-4-4/4-4 // 4-4-4/4- 8-4-2-5/6-6-4-4/4-4-4	Liebeslied
Thy Charms in Each Bright Feature 1761	Andante	S., VI., Vc.	G-Dur - D-Dur	2/4	ABA'	6/6-4-4 // 4-4 // 6-8	Liebeslied
O I'll Have a Husband Ay Marry 1761	Moderato Allegro	S., VI., Vc.	F-Dur - C-Dur	6/8	AB	4-4/4-6 // 4-4-8	Liebeslied
The Lover's Recantation 1761	Rez. Air Allegro - Rez. Air moderato	S., VI., Vc.	e-Moll - G-Dur - A-Dur - E-Dur	2/4 - 2/4	ABA' /// ABC	6-4/4-4-10-6 // 4-10 // 4-7-2-6 /// 4-4-4-6-6/4 // 4-6 // 6-4-8-4-6	Liebeslied
While I the Charms That Round Thee Play 1761	Moderato	S., VI.1, VI.2, Vc.	F-Dur	6/8	AB	4-4/4-4 // 4-4-4(6)	Liebeslied
What Tho' They Call Me Country Lass 1761	Andante	S., VI.1, VI.2, Vc.	Es-Dur - B-Dur	2/4	AB	4-4/4-4-4 // 4-6/4	Liebeslied
Fear No More the Heat of the Sun 1761	Largo	Hn.1., Hn.2, S., VI.1, VI.2, Vc.	G-Dur - e-Moll	4/4	ABC	2/4-4-4-4 // 6 // 5	Liebeslied
The Country Wedding 1761	Moderately Quickly	Ob.1, Ob.2, Hn.1, Hn.2, S.1, S.2, T., B., VI.1, VI.2, Vc.	F-Dur	2/4	AB /// ABC	4-4-4-4/4-4 // 4-6/4 /// 4-4 // 4-4 // 4-4/4	Liebeslied
To Ease His Heart and Own His Flame 1761	Affettuoso	Fl., Hn.1., Hn.2, Fg., S., VI1, VI2, Va., Vc.	D-Dur - d-Moll - A-Dur	2/4	ABACA	4-4/4-4-4-4-4 // 4-4 // 4-4-4 // 4- 4 // 4-4-4	Liebeslied
Quando in quel volto 1761		Hn.1, Hn.2, S., VI.1, VI.2, Vc.	G-Dur	3/2	ABC	4-4/4-4 // 2/6 // 4/6	Liebeslied
Attend All Ye Fair 1761	Amoroso	Hn.1, Hn.2, S., VI.1, VI.2, Va., Vc.	F-Dur	3/4	AB	4-4-4-4/4-6 // 4-4/8	Liebeslied
Phillis to Whom None Dare Be Rude 1765		S., VI1., Vc.	F-Dur - C-Dur	3/8	AB	4-4-4-4/4-4-4-4/4 // 4-4-4-4/4	Liebeslied
Hapless Lover's Who Sue in Vain 1765		S., VI1., Vc.	G-Dur - D-Dur	3/4	ABA'CA B'A'	4-4/4-4-4-4 // 4-4 // 4-4 // 8 // 4- 4-4-4 // 4-4 // 4-4/4	Liebeslied
When Lately I Offer'd Fair Laura to Kiss 1765		S., VI1., Vc.	G-Dur - D-Dur	6/4	AB	4/4-6 // 6	Liebeslied
When Hobbinol, Entreated Doll 1765		S., VI1., Vc.	F-Dur - C-Dur	6/8	AB	4-4-4/4-4 // 4-4-4/4	Liebeslied
Shall I Wasting in Despair 1765		S., VI1., VI2., Vc.	B-Dur - F-Dur - g-Moll	4/4	ABA	4-6/4-4-4-4/4 // 4-4-4 // 4-6/4	Liebeslied
Young Damon Perceiving Flirtilla 1765		S., VI1., Vc.		4/4	A	4-4/4-4-4/4	Liebeslied
The Female Duelist 1774	Gavotte Time	S., VI1., VI.2, Vc.	B-Dur	2/4	AB	4-4-4-4/4-4 // 4-4/4	Liebeslied
The Caution 1774	Amorous	S., VI1., VI.2, Vc.	B-Dur - F-Dur	3/4	AB	6-6-6/6-6-8/6 // 9-6/6	Liebeslied
The Stammering Lover 1774	With moderate Spirit	Kl.1, Kl.2, Fg., S., VI1., VI.2, Vc.	G-Dur - D-Dur	4/4	AB	4-4/4-4 // 4-4/2	Liebeslied
The Shepherd's Invitation 1774	Moderate	Hn.1, Hn.2, S., VI1., VI.2, Vc.	D-Dur - A-Dur - h-Moll	2/4	ABA'CA'	4-4/4-4 // 4-4 // 4-4/4 // 4-4-4-4 // 4-4/4-4	Liebeslied
Nancy's Bower 1774	Andante	Kl.1, Kl.2, S., VI1., VI.2, Vc.	Es-Dur - B-Dur - g-Moll	2/4	ABACA	4-4/4-4-4/4 // 4-4-4 // 4-4-4/4 // 4-4 // 4-4-4-4/4	Liebeslied
Diana 1774	A little Slow	Fl.1, Fl.2, Ob.1, Ob.2, Kl.1, Kl.2, Hn.1, Hn.2, S., VI1., VI.2, Vc.	Es-Dur - B-Dur	2/4	Rez. /// ABA'	35 /// 4-4-4-4-4-4/4-4-4-4-8-4-4- 4-8-4-4-4/4-4-8-4 // 4-4-4-4-4 // 4-4-4-4-4-4-8-4-6-6/4-4	Pastorales/ Mythologisches Lied
The Trumpet Song 1774	With moderate Spirit	Trp., S., VI1., VI.2, Vc.	D-Dur - A-Dur - h-Moll	4/4	AB	8-8-8/9-4-4-6-5-4-5-4-4-5/4-5 // 4-9-6-4-5-6-4-4-4-4-5-7	Patriotisches Lied
Hymen 1774	Minuet time	S.1, S.2, S.3, B., VI1., VI.2, Vc.	C-Dur - G-Dur	3/4	ABC /// Chorus C'	9-7/4-4-4-3 // 4-8 // 4-6 /// 4-8/2	Pastorales/ Mythologisches Lied

Dass Arne in der Gesamtheit seiner Vauxhall Songs eine zu hohe Komplexität vermied, trug sicherlich zu der zeitgenössischen Bewertung seiner Werke als natürlich und verständlich bei.⁶⁸⁹ Die Melodien erschienen seinen Zeitgenossen wahrscheinlich deshalb als eingängig, weil Arne hauptsächlich eine an die englische Liedtradition angelehnte syllabische Setzweise wählte. Nur um melodische Auflockerung zu erzielen und mit vokaler Virtuosität zu beeindrucken, integrierte er von Zeit zu Zeit Koloraturen, Verzierungen und Melismen. Wie der folgende Vergleich seiner Vauxhall Songs mit anderen Vokalwerken aus seinem Schaffen zeigt, bewegte sich Arne besonders in der melodischen Gestaltung seiner Songs des unteren Komplexitätslevels nahe an der englischen Balladen- und Volksliedtradition, was das vornehmlich englische Publikum in den Vauxhall Gardens möglicherweise gerade gegenüber der importierten italienischen Oper als natürlicher empfand. Stanley Sadie macht deutlich, dass vor allem in der Mittelschicht, die in Vauxhall ein großes Segment der Besucher ausmachte, eine Abneigung gegenüber italienischer Musik mit Schwerpunkt auf der virtuellen Gesangkunst existierte.⁶⁹⁰ Teile des Publikums dürften gerade den Verzicht auf eine ausgiebige Integration von als künstlich empfundener Vokalkunst in den Arne'schen Vauxhall Songs als natürlich empfunden haben. Die leicht zu memorierende Melodie mit erwartbaren harmonischen Fortschreitungen, die seine Liedgestaltung dominierte, entsprach dem Geschmack der Jahrhundertmitte, der sich immer weiter von einer komplexen, polyphonen Gestaltung entfernt hatte.

Um innerhalb des reichen, ständig neuen Musikangebots in London zu bestehen, mussten die Lieder aber nicht nur eingängig, sondern auch aktuell sein. Diese Anforderungen erfüllen Arnes Vauxhall Songs in mehrfacher Hinsicht: Erstens sind sie Neukompositionen, zweitens basieren sie auf konventionellen Gestaltungsmitteln und drittens werden moderne Techniken angewandt. Es handelt sich um Lieder nach aktuellen musikalischen Standards, die den Besuch des Pleasure Gardens mit eingängiger und angenehmer Musik begleiteten.

IV.5.4. Arnes Vauxhall Songs im Vergleich

Um Arnes Vauxhall Songs als Teil seines gesamten Vokalschaffens zu begreifen und mögliche Verbindungen oder Einflusslinien zu anderen Werkformen und Traditionen einzuschätzen, erfolgt eine vergleichende Betrachtung mit anderen ausgewählten Vokalwerken Arnes. Als Vergleichsobjekte dienen zum einen Kompositionen, die eine starke Nähe zu Ballade und Volkslied aufweisen, zum anderen Arbeiten für das englische Musiktheater.⁶⁹¹

⁶⁸⁹ Der bereits angeführte Kommentar von Charles Burney – dessen Eintrag in seiner *General History of Music* großen Einfluss auf viele nachfolgende Artikel über Arne nahm – ist ein Beweis für diese Auffassung. Vgl. Burney, *History*/4, S. 659.

⁶⁹⁰ Vgl. Sadie, *Italians in London*, S. 299. Vgl. zu den englischen Sichtweisen auf die italienische Oper in London im 18. Jahrhundert das Kapitel „English Views on Italian Opera“ bei: Petty, *Italian Opera*, S. 69–85.

⁶⁹¹ Außer Acht gelassen werden Arnes Vertonungen nicht englischer Texte, die erstens einen verschwindend kleinen Teil seines vokalen Œuvres ausmachen und zweitens keine Beiträge zu der von Burney beschriebenen englischen Vokalmusik der Zeit darstellen. Arne hinterließ mit seiner italienischen Oper *L'olimpiade* lediglich ein größeres Bühnenwerk in Italienisch und Parkinson verzeichnet in seinem Liedindex nur 15 einzelne nicht englische Kompositionen. Vgl. Holman, *Arne NGr*, S. 41–45 sowie Parkinson, *Index Arne*, S. 21–55.

IV.5.4.1. Young Damon Perceiving Flirtilla im Vergleich mit Ballade und Volkslied

Bei „Young Damon Perceiving Flirtilla“ aus der Sammlung *The New Songs Sung at Vaux-Hall* von 1765 zeugen alle kompositorischen Aspekte von großer Einfachheit, sodass es auf eine sofortige Verständlichkeit abzielt. Offensichtlich stehen derartige Stücke des Repertoires dem englischen Volkslied und der englischen Ballade nahe.⁶⁹²

Um diese Aussage analytisch zu untermauern, müssen, bevor ein Werkvergleich von „Young Damon Perceiving Flirtilla“ und Balladen stattfinden kann, die Charakteristika von englischen Volksliedern und englischen Balladen festgehalten werden. Erstere, die meist strophisch strukturiert sind, basieren auf Taktarten wie 4/4, 3/4 oder 6/8. Da die vertonten Texte normalerweise vier Verse umfassen, die oft dem literarischen Balladenschema folgen, ist eine Ähnlichkeit zur musikalischen Ballade festzustellen.⁶⁹³ Der Begriff ‚ballad‘ wird in der Forschung für populäre und traditionelle Liedtypen verwendet, die seit dem Mittelalter in ganz Europa verbreitet waren. In der englischen Tradition stand ‚ballad‘ seit dem 14. Jahrhundert in Verbindung mit einer Liedform, deren Gedichtvorlage über einen erzählenden Kern, oft dialogartig angelegt, verfügte, wobei die Inhalte durch Themen wie Liebe, Tod und erotische Beziehungen dominiert wurden. Analog zum Volkslied handelt es sich bei der Balladenvermittlung um eine orale Tradition, weshalb die Balladen meist solistisch vorgetragen und von Instrumenten wie der Violine, Harfe oder Gitarre begleitet wurden. Während die Balladen ebenfalls strophisch angelegt sind, bestehen sie auf der Mikroebene meist aus vier aufeinanderfolgenden Phrasen, oft in der Folge abcd.⁶⁹⁴ Dies ermöglicht innerhalb der kurzen Form eine möglichst große Variabilität. Wichtig ist zudem, dass eine syllabische Setzweise der Lyrik überwiegt und die Gedichtstruktur mithilfe von Kadenzpunkten – die traditionellen Balladen beruhen auf einer modalen Grundordnung – nach dem zweiten sowie vierten Vers leicht nachzuvollziehen ist. Bereits diese Eigenschaften verweisen auf Analogien von Volkslied und Ballade zu den Vauxhall Songs, die dem unteren Komplexitätslevel nahe stehen.⁶⁹⁵

Anhand von „Young Damon Perceiving Flirtilla“ sollen die Übereinstimmungen konkret benannt werden.

Thomyas Augustine Arne
Text: anonym

Moderato



⁶⁹² In diesem Kontext den Begriff ‚Volkslied‘ zu definieren und besonders von der Kunstmusik abzugrenzen, ist problematisch, weshalb lediglich auf die Arbeit zu Volks- und Kunstmusik von Gelbart verwiesen wird. Vgl. Gelbart, *Folk and Art*.

⁶⁹³ Formale Abweichungen beispielsweise in Form von Erweiterung der Verszahl oder von variierten Hebungen sind möglich.

⁶⁹⁴ Auch andere Kombinationen wie etwa abca, abac oder abba sind möglich.

⁶⁹⁵ Vgl. Porter, *Ballad NGr*, S. 542–545 sowie Rotter, *English Texts*, S. 20 sowie Porter, James u. a.: *Art. „England V. Volksmusik“*, in *MGG/2/S* (1995), Bd. 3, Sp. 85/86; im Folgenden zitiert als: Porter, *Volksmusik MGG*.

6
Young Da-mon per-ceiv-ing Flirt - il - la pass by, like

11
light - ning to kiss_ her he flew, but_ she with a strug-gle and frown made re- ply, I

15
vow I'll cry out if you do, but she with a strug-gle and frown made re- ply I vow I'll cry out if you

20
do.

KA 9: Arne, „Young Damon Perceiving Flirtilla“, 1765⁶⁹⁶

Text 14: Arne, „Young Damon Perceiving Flirtilla“, 1765

1	Young Damon perceiving Flirtilla pass by,	a	4
2	Like lightning to kiss her he flew,	b	3
3	But she with a struggle, and frown made reply,	a	4
4	I vow I'll cry out if you do.	b	3
5	For shou'd my Mamma, who is in the next room,	c	4
6	But hear you, she'll cause you to rue,	d	3
7	She'll forbid you the house, then do not presume,	c	4
8	I vow I'll cry out if you do.	d	3

⁶⁹⁶ Vgl. Arne, New Songs Vaux-Hall, S. 8.

9	But Damon was not to be terrify'd so,	e	4
10	All women lov'd kissing he knew,	f	3
11	When he offer'd again, 'twas pray let me go,	e	4
12	I vow I'll cry out if you do.	f	3
13	The youth by resistance, was still more inflam'd,	g	4
14	And kisses he stole not a few,	h	3
15	This rudeness forbear Sir, she softly reply'd,	g	4
16	I vow I'll cry out if you do.	h	3
17	Thus flush'd with success, like a woman at wist,	i	4
18	The resolute youth bolder grew,	j	3
19	But still she made answer, I will not be kiss'd,	i	4
20	I vow I'll cry out if you do.	j	3
21	Then Damon resolv'd, his last efforts to strike,	k	4
22	And soon made the damsel come to,	l	3
23	She sigh'd and reply'd, you may take what you like,	k	4
24	I will not cry out if you do.	l	3

In vielerlei Hinsicht ist bereits das sechs Strophen umfassende Liebesgedicht typisch für die Lyrik der Vauxhall Songs; zugleich folgt es in einigen Punkten den Grundlagen der englischen Ballade. Mit einem regelmäßigen Aufbau im Balladenschema und einer leicht verständlichen Sprache bringt der ungenannte Autor die Verführung Flirtillas durch Damon von der anfänglichen Abneigung des Mädchens bis hin zu ihrer Einwilligung ohne unterschwellige Botschaften zum Ausdruck. Um die Geschichte lebendig und für den Rezipienten greifbar zu machen, wählt der Dichter ganz im Stile der Ballade eine dialogartige Struktur. Diese offenbart sich vor allem im ständigen Perspektivenwechsel, wenn vom Erzählen der Handlung aus der Sicht eines Außenstehenden in die direkte Rede Flirtillas übergegangen wird. Für die in Vauxhall üblichen Texte ist zudem die parallele Gestaltung der Endverse charakteristisch, in denen der Verfasser den Widerstand Flirtillas, die Hauptaussage des Gedichts, eindrücklich wiederholt. Auf diese Weise erreicht er eine direkte Vermittlung der Liebesthematik.

Zur Umsetzung der Vorlage, die in dieser Art bei Balladen oder Volksliedern ebenso zu finden ist, wählt Arne eine Vertonung mit einer einteiligen strophischen Form basierend auf viertaktigen Phrasen, was in einer kurzen Komposition von 24 Takten mündet.

Tabelle 18: Merkmale von „Young Damon Perceiving Flirtilla“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Moderato	4/4	24 Takte	Ritornell A	4-4 4-4-4-4	G-Dur	

Besonders mit der Aneinanderreihung der kurzen Phrasen, die im Vokalteil im variablen Schema abc strukturiert sind, zeigt sich eine starke Ähnlichkeit zum Balladenrepertoire. Zudem verstärken in „Young Damon Perceiving Flirtilla“ klare Schlusswendungen an Phrasenenden, die Dominanz der Hauptfunktionen sowie das Verbleiben in der Grundtonart G-Dur die hohe Nachvollziehbarkeit des Songs, was der harmonischen Grundgestalt der Ballade ebenfalls nahekommt. Ein Unterschied betrifft nur die Dur-Tonalität. Die alten

Balladenmelodien folgen einer modalen Grundordnung, da sie aus der Zeit vor der Etablierung des Dur-/Moll-Systems stammen.⁶⁹⁷

Noch offensichtlichere Analogien zu Ballade und Volkslied birgt der Stimmenverlauf. Mit gleichmäßigen, simplen Tonfolgen schafft Arne einen gerade voranschreitenden Rhythmus mit einer hervortretenden Melodie, mit der er das Moderato im regelmäßigen 4/4-Takt – eine der häufig im englischen Volkslied verwendeten Taktarten – ausfüllt. Wie in Balladen und Volksliedern dominiert auch beim Vauxhall Song eine syllabische Setzweise ohne komplexe rhythmische oder motivische Verläufe, sodass schlichte, oft schrittweise Viertel-Achtel-Bewegungen vorherrschen. Einzig in der instrumentalen Abschlussphrase erzielt Arne mit den verspielt wirkenden Sechzehntelläufen und den integrierten Punktierungen eine Auflockerung der rhythmischen und melodischen Struktur. Darüber hinaus rundet er in den letzten beiden Takten die Form ab, indem er einen Rückbezug auf die Einleitung mit der Wiederholung der Takte 5 und 6 vornimmt. Beim einstimmig angelegten Bass bevorzugt Arne ebenso simple Tonfolgen in einem steten Wechsel von Achteln und Vierteln, mit denen er die Dreiklangsstrukturen nachvollzieht. Zusätzliche Klarheit verleihen einige sequenzartige Muster wie in Takt 5 und 6 sowie die Wiederholung von Phrasenabschnitten zu einem späteren Zeitpunkt. So greift Arne die instrumentale Einleitung der Takte 1 bis 8 im Vokalteil ab Takt 13 in variierte Form auf. Interessanterweise bezieht er sich aber im Sopran nur in den Melodiekonturen auf die Oberstimme der Anfangstakte. Er baut damit die instrumentale Oberstimme der Einleitung nicht analog zur Singstimme ab Takt 13 auf, sondern verändert das melodische Material, wodurch er Instrumental- und Vokalteil trotz der Reminiszenz voneinander abgrenzt.

In der elementaren Anlage von Melodie- und Bassstimme enthüllt sich allen voran die Nähe von „Young Damon Perceiving Flirtilla“ zur Ausführung von Ballade und Volkslied durch einen Sänger mit Begleitung. Angelehnt an diese Praxis erfolgte wahrscheinlich bei der Darbietung des Vauxhall Songs in der Gartenanlage eine konventionelle Aufteilung des Orchesters in Melodie- und Bassinstrumente. Die hohen Streicher sowie Blasinstrumente wie Flöten, Klarinetten oder Oboen spielten die instrumentale Oberstimme, um dann den Sopran ab dessen Einsatz zu verdoppeln. Instrumente wie Viola, Violoncello, Kontrabass sowie Fagott und Orgel übernahmen dagegen den Bass. Da im Druck von „Young Damon Perceiving Flirtilla“ keine Instrumente spezifiziert werden, lässt sich dabei auf eine über das gesamte Lied gleichbleibende Verteilung des Stimmmaterials auf dieselben Instrumente schließen. Offenbar konzipierte Arne einen melodischen und einen harmonischen Block und verzichtete auf eine Veränderung der Klangfarben oder eine Gegenüberstellung bestimmter Klanggruppen, was auf die traditionelle Präsentation von Ballade oder Volkslied verweist.

„Young Damon Perceiving Flirtilla“ reiht sich in die allgemeingültig wirkenden Liebeslieder im Korpus der Vauxhall Songs ein, und das auch deshalb, weil Arne auf den individuellen Inhalt der Textgrundlage auf keiner kompositorischen Ebene intensiv eingeht. Lediglich in der lieblich anmutenden Grundstimmung, die er durch den Einsatz von einfachen Gestaltungsmitteln erzielt, folgt er der Liebesgeschichte von Damon und Flirtilla. Dem leicht verständlichen Text entspricht Arne mit einer Vertonung ohne auffällige Originalität, deren Musik – wie es in Balladenmelodien üblich ist – nach einer textlichen Anpassung auf andere Gedichte übertragbar wäre.

⁶⁹⁷ Vgl. Porter, Ballad NGr, S. 545.

Um die Parallelen von Arnes Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels zu Volkslied und Ballade weiter zu verdeutlichen, gleichzeitig aber auch Unterschiede aufzuzeigen, wird „Young Damon Perceiving Flirtilla“ im Folgenden mit zwei Balladen verglichen, dem von Arne geschriebenen „One Morning Young Roger“ aus *The Monthly Melody* sowie der traditionellen Ballade „Lord Randal“. Diese ist in *The English and Scottish Popular Ballads* von Francis James Child (1825–1896), den sogenannten Child’s Ballads, veröffentlicht.⁶⁹⁸

Bei Arnes „One Morning Young Roger“ handelt es sich um eine Ballade, die dem Titel zufolge „in the Modern Taste“ komponiert ist. Das bedeutet, dass Arne versuchte, die traditionelle Balladenform dem zeitgenössischen Geschmack entsprechend nachzubilden, eventuell auf Basis einer traditionellen Balladenmelodie.⁶⁹⁹

Thomas Augustine Arne
Text: anonym

One morn-ing young Rog-er ac-cost-ed me thus, come

here pret-ty maid-en and give me a buss! Lord, fel-low! says I, mind your plough and your cart! Yes I

thank you for noth-ing, thank you for noth-ing, thank you for noth-ing with all my heart.

D.S.

KA 10: Arne, „One Morning Young Roger“, 1760⁷⁰⁰

⁶⁹⁸ Vgl. Child, Francis James: *The English and Scottish Popular Ballads*, Volume 5, London 1898, S. 412/143; im Folgenden zitiert als: Child, Ballads.

⁶⁹⁹ Ob es sich bei der Melodie um eine traditionelle Melodie handelt, die Arne bearbeitete, wird hier nicht ermittelt und ist für die Thematik dieser Untersuchung nicht von Bedeutung. Es ist aber nicht auszuschließen.

⁷⁰⁰ Vgl. Arne, *Monthly Melody*, S. 2.

Text 15: Arne, „One Morning Young Roger“, 1760

1	One morning young Roger accosted me thus,	a	4
2	Come here, pretty maiden, and give me a buss;	a	4
3	Lord! Fellow, said I, mind your plough and your cart;	b	4
4	Yes, I thank you for nothing with all my heart.	b	4
5	Well, then to be sure, he grew civil enough,	c	4
6	He gave me a box with a paper of snuff;	c	4
7	I took it, I own, yet had still so much art,	b	4
8	To cry, thank you for nothing with all my heart.	b	4
9	He said, if so be, he might make me his wife –	d	4
10	Good Lord I was never so dash'd in my life;	d	4
11	Yet could not help laughing to see the fool start.	b	4
12	When I thank'd him for nothing with all my heart.	b	4
13	Soon after, however, he gain'd my consent,	e	4
14	And with him one Sunday to chapel I went,	e	4
15	But said 'twas my goodness, more than his desert,	b	4
16	Not to thank him for nothing with all my heart.	b	4
17	The parson cry'd, child, you must after me say,	f	4
18	And then talk'd of honour, and love and obey;	f	4
19	But faith, when his reverence came to that part,	b	4
20	There I thank'd him for nothing with all my heart.	b	4
21	At night our brisk neighbours the stocking would throw.	g	4
22	I must not tell tales, but I know what I know;	g	4
23	Young Roger confesses I cur'd all his Smart,	b	4
24	And I thank'd him for something with all my Heart.	b	4

Arne vertont hier anders als bei „Young Damon Perceiving Flirtilla“ keine literarische Balladenform, sondern ein sieben Strophen umfassendes Gedicht mit einem freien, aber regelmäßigen Schema. Ähnlich zur Ballade gestaltet der anonyme Autor „One Morning Young Roger“ aber dialogartig, um die Liebesgeschichte zwischen einem Mädchen und Roger zu vermitteln. Diese Vorgehensweise prägt bereits die erste Strophe, wenn im ersten Vers das Mädchen anfängt von Roger zu erzählen, der sie im zweiten Vers dann anspricht. Eine gewisse textliche Ähnlichkeit zu „Young Damon Perceiving Flirtilla“ ist also gegeben.

Die Musik von „One Morning Young Roger“ offenbart gleichermaßen die Nähe zum Vauxhall Song und zur traditionellen Ballade.

Tabelle 19: Merkmale von „One Morning Young Roger“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
	6/8	16 Takte	Ritornell A	2–2 2–2–2–2–2–2	D-Dur	Nach A-Dur

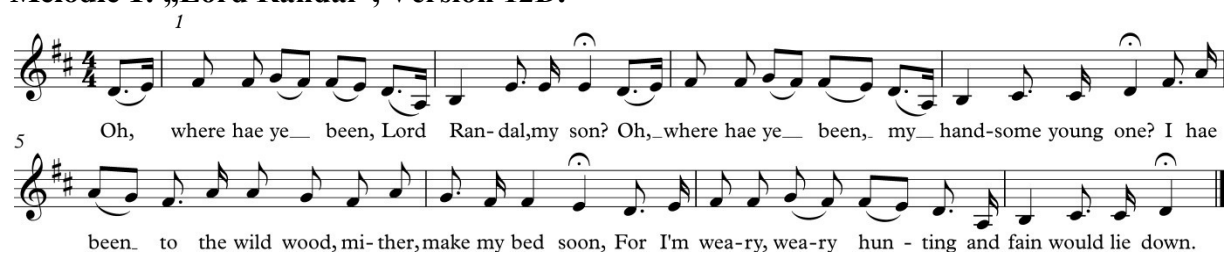
Das einteilige Strophenlied beruht auf einer Aneinanderreihung kurzer zweitaktiger Phrasen, in denen Arne jeweils zwei Takte pro Verszeile einsetzt. Die Fermaten in Takt 8 und 10 gliedern den Vokalteil zusätzlich und der letzte Vers mit der dreimaligen Wiederholung des

Textes „thank you for nothing“ wirkt refrainartig. Eine ähnliche Struktur benutzt Arne auch in „Young Damon Perceiving Flirtilla“, wenn er die letzten beiden Strophenverse wiederholt und damit der Hauptaussage des Gedichts, dem Widerstand Flirtillas, größeres Gewicht verleiht. Ebenso vergleichbar ist der Umfang der beiden Stücke, da „One Morning Young Roger“ gegenüber den 24 Takten des Vauxhall Songs 16 Takte umfasst. Darüber hinaus kennzeichnen die Ballade klare Strukturen. Als Grundtonart wählt Arne D-Dur und wechselt mit der ersten Kadenz in Takt 8, zum Ende des zweiten Verses, kurz in die fünfte Stufe A-Dur, womit der harmonische Aufbau der traditionellen Ballade entspricht. Außerdem verfügt das Stück ebenfalls nur über Melodiestimme und Bassbegleitung, die beide eine hohe Simplizität der Tonfolgen prägt. Besonders die stark reduzierte Setzweise von „One Morning Young Roger“ verdeutlicht, dass die Melodie das unumstrittene Zentrum der Aufmerksamkeit bildet und gerade sie Gemeinsamkeiten mit der traditionellen Ballade zu erkennen gibt. Arne vertont das Gedicht durchgehend syllabisch und basiert die Melodie vermehrt auf Dreiklangsbewegungen ohne auffällige wiederkehrende Motive, wobei kleinere Tonsprünge, meist über eine Terz den melodischen Verlauf dominieren. „One Morning Young Roger“ folgt dem Stil der traditionellen englischen Ballade. Obwohl dagegen der Vauxhall Song „Young Damon Perceiving Flirtilla“ vor allem im Hinblick auf Rhythmik, Motivik und Melodik etwas komplexer als Arnes Ballade ausfällt, sind die Differenzen zwischen den beiden Kompositionen relativ gering.

„One Morning Young Roger“ und „Young Damon Perceiving Flirtilla“ ähneln sich also stark. Um die Unterschiede der Vauxhall Songs zu traditionellen Balladen dazulegen, wird daher „Lord Randal“ betrachtet, wobei es sich um eine in Großbritannien besonders populäre Ballade handelt.⁷⁰¹ Zu „Lord Randal“ verzeichnete Francis James Child in *The English and Scottish Popular Ballads* gleich zwei Melodien, die einen musikalischen Vergleich der melodischen Anlage der Ballade mit „Young Damon Perceiving Flirtilla“ ermöglichen.

Melodie 1: „Lord Randal“, Version 12D.⁷⁰²

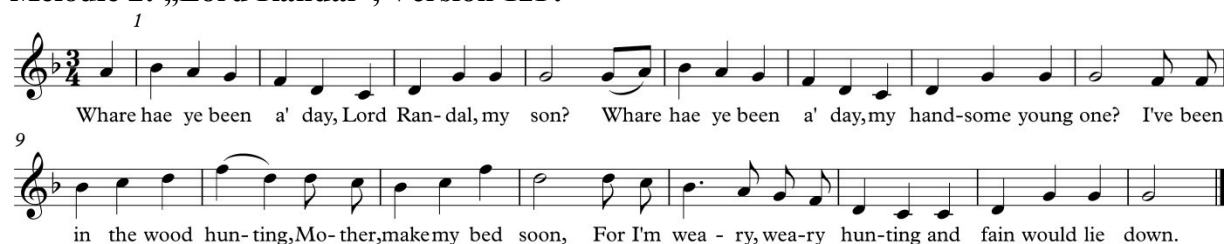
1



Oh, where hae ye__ been, Lord Ran-dal, my son? Oh, where hae ye__ been, my__ hand-some young one? I hae
 been_ to the wild wood, mi-ther, make my bed soon, For I'm wea-ry, wea-ry hun-ting and fain would lie down.

Melodie 2: „Lord Randal“, Version 12P.⁷⁰³

1



Whare hae ye been a' day, Lord Ran-dal, my son? Whare hae ye been a' day, my hand-some young one? I've been
 in the wood hun-ting, Mo-ther, make my bed soon, For I'm wea-ry, wea-ry hun-ting and fain would lie down.

⁷⁰¹ Vgl. Bronson, Bertrand Harris: *The Ballad as Song*, Berkeley und Los Angeles 1969, S. 164; im Folgenden zitiert als: Bronson, Ballad.

⁷⁰² Vgl. Child, Ballads, S. 142.

⁷⁰³ Vgl. Child, Ballads, S. 143.

Die typische Gestaltungsweise von englischen Balladenmelodien ist bei beiden Versionen offensichtlich; sie sind beide übersichtlich gestaltet mit 8 und 16 Takten, die regelmäßig in zwei- und viertaktigen Phrasen im Schema aabc strukturiert sind. Deutlich wird die Gliederung in der ersten Melodie durch die Fermaten und die Schlusswendungen zum Grundton d in zweiter und vierter Phrase, wohingegen in der zweiten Version die halben Noten nach jeweils vier Takten sowie das Erreichen der ersten Stufe g sowie der fünften Stufe d einschneidende Ruhepunkte darstellen. Harmonisch unterscheiden sie sich insofern voneinander, als die zweite Melodie in dorisch auf g notiert ist, während die erste in D-Dur mit dorischen Zügen – erste und dritte Phrase enden auf e – steht. Die Melodieverläufe sind in beiden Varianten einfach aufgebaut, obwohl die erste Version mit der Integration einiger Punktierungen und den kleineren Notenwerten im 4/4-Takt rhythmisch komplexer erscheint. Zudem unterbrechen immer wieder zwei Noten für eine Silbe die ansonsten syllabische Satzweise. In der zweiten Variante im 3/4-Takt ist die Syllabik strikter eingehalten und es finden sich nur wenige Achtelnoten, die zwischen die Viertel-Bewegungen geschaltet sind. Während der Tonrahmen hierbei aber relativ weit ausfällt vom c¹ bis zum f², bewegt sich die erste Melodie innerhalb einer Oktave. Außerdem läuft die zweite Variante auf einen auffälligen melodischen Höhepunkt in der dritten Phrase zu. Mit einem wellenförmigen Auf und Ab bereiten die ersten beiden Phrasen den Aufstieg zum melodischen Spitzenton in den Takten 10 und 11 vor, um dann in der vierten Phrase wieder schrittweise nach unten abzustiegen. Die erste Variante ist ohne eine derartige Klimax gestaltet. Die Tonfolgen sind in beiden Versionen wiederum ähnlich mit hauptsächlich schrittweise verlaufenden Linien, die nur selten Terz- oder Quartsprüngen durchbrechen. Damit sind beide Melodien zu „Lord Randal“ sehr eingängig.

Wird diesen Gestaltungselementen die Melodie von „Young Damon Perceiving Flirtilla“ gegenübergestellt, fallen sogleich Ähnlichkeiten auf.

Melodie 3: Arne, „Young Damon Perceiving Flirtilla“, 1765

Young Da-mon per-cei-ving Flir-til-la pass by, like light-ning to kiss her he flew, but

5 she with a strug-gle and frown made re-ply, I vow I'll cry out if you do, but

9 she with a strug-gle and frown made re-ply I vow I'll cry out if you do.

Auch diese Melodie ist mit 12 Takten kurz und die Vokallinie lässt sich mit klaren rhythmischen, harmonischen und melodischen Einschnitten in drei viertaktige Phrasen in der Anordnung abc unterteilen. Rhythmisch ist „Young Damon Perceiving Flirtilla“ ebenfalls simpel gehalten mit einer Aneinanderreihung von Achtel- und Viertelnoten, die in leicht zu singende Tonfolgen gefasst sind und deren Ambitus lediglich zwischen f¹ und g² liegt. Trotzdem erzielt Arne analog zur ersten Variante von „Lord Randal“ leichte Abwechslung durch Punktierungen und Vorhalte und schaltet in die syllabisch dominierte Satzweise von Zeit zu Zeit eine auf zwei Noten verteilte Silbe ein. Außerdem integriert er einige weite

Tonsprünge wie Sexten und eine Septime in die von Tonschritten geprägte Melodie. Die melodische Anlage von „Young Damon Perceiving Flirtilla“ ähnelt also den Versionen von „Lord Randal“, obwohl sie sonst den komplexeren Balladen nahe steht.

Die Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels wie „Young Damon Perceiving Flirtilla“ tragen mit der Dominanz der einfachen Gestaltungselemente stark „volksliedhafte“ Züge. Vor allem die strophische Anlage, die klare harmonische Struktur, die viertaktigen Phrasen und die schnell zu memorierende Melodie sind als evidente Parallelen zu identifizieren, die zur hohen Verständlichkeit dieser Stücke beitragen.

IV.5.4.2. Arnes Masque *Comus*

Als Vergleichsobjekte, um die Übereinstimmungen der Vauxhall Songs mit Arbeiten aus dem Bereich des Musiktheaters zu untersuchen, dienen zwei Nummern aus Arnes Masque *Comus* – „The Wanton God“ und „Nor on Beds of Fading Flow'rs“ –, die dem unteren und mittleren Komplexitätslevel zuzuordnen sind.⁷⁰⁴ Bei der Auswahl spielten neben der Komplexität mehrere Gesichtspunkte eine Rolle: Zunächst sind die beiden Lieder der dreiaktigen Masque *Comus* von 1738 entnommen, sodass Arnes Vokalstil vor dem Erscheinen seiner ersten Sammlung für Vauxhall untersucht werden kann, was den möglichen Einfluss von Arnes Bühnenmusik auf die Vauxhall Songs klären kann. Außerdem war *Comus* eines der Werke, die aufgrund ihres durchschlagenden Erfolgs Arnes Position im Londoner Musikleben in seiner noch jungen Karriere festigten. *Comus* eröffnete die Reihe seiner drei bedeutenden Masques, die er mit *Alfred* 1740 und *The Judgement of Paris* 1742 weiterführte.⁷⁰⁵ Dabei gilt *Comus* nicht nur in der Retrospektive als wichtige Station in Arnes Schaffen, sondern bereits seine Zeitgenossen wie etwa Burney identifizierten es als musikalisch stilbildend:

„In 1738, Arne established his reputation as a lyric composer, by the admirable manner in which he set Milton's *Comus*. In this masque he introduced a light, airy, original, and pleasing melody, wholly different from that of Purcell and Handel, whom all English composers had hitherto either pillaged or imitated.“⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ Interessanterweise finden sich in *Comus* keine Titel, die zweifelsfrei dem gehobenen Modell am nächsten kommen. Einzig das Largo „Sweet Echo“ aus dem ersten Aufzug weist eine relativ hohe Komplexität auf, da es über eine große Besetzung mit drei zusätzlichen Blasinstrumenten verfügt. Zudem ist die formale Strukturierung vergleichsweise diffizil mit einer durchkomponierten zweiteiligen Anlage bestehend aus einem Largo und einem Allegro. Die Binnenabschnitte bestehen aber lediglich aus einer einfachen Aneinanderreihung einzelner, motivisch geprägter Phrasen. Das harmonische Schema, die instrumentale Ausarbeitung sowie die melodische Gestaltung sind ebenfalls leicht verständlich. Vgl. „Sweet Echo“ in: Arne, Thomas Augustine: *Comus*, hrsg. von Julian Herbage, London 1974 (Stainer and Bell Ltd. 5302) (*Musica Britannica. A National Collection of Music* 3), S. 38–45; im Folgenden zitiert als: Arne, *Comus*.

⁷⁰⁵ Vgl. Kapitel 2 in: Gilman, *Arne Theatre Career*, S. 69–118 sowie Kapitel 9 in: Adas, *Arne's progress*, S. 260–308.

⁷⁰⁶ Burney, *History*/4, S. 659. Burneys Formulierungen zu Arnes Melodiegestaltung sowie zur Bedeutung des *Comus* haben nachfolgende Autoren stark geprägt, da seine Aussagen in mehreren Monographien Eingang fanden. Ernst Ludwig Gerber zum Beispiel übersetzte Burneys Beitrag fast wortwörtlich für sein *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Vgl. Gerber, Ernst Ludwig: *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält, 4 Teile, hrsg. von Othmar Wessely, Leipzig 1812–1814, (Nachdruck der 1. Auflage Graz 1966; hiernach zitiert), S. 155; im Folgenden zitiert als: Gerber, *Neues Lexikon*. Arnes *Comus* wurde aber auch unabhängig von Burney als bedeutend eingestuft. Thomas Busby bemerkte, dass Arnes Masque „[...] was so warmly received, and afforded such general and permanent delight, that the melodies were echoed by every voice in the kingdom, [...]“. Busby, *Anecdotes*, S. 18/19.

Die hohe Bedeutung erklärt Roger Fiske damit, dass es sich bei *Comus* um die erste abendfüllende Masque des Jahrhunderts handelte. Zudem sprach er dem Liedstil in *Comus* zu, um 1738 als vollkommen neu empfunden worden zu sein.⁷⁰⁷ Mehrere Gründe lassen also einen Vergleich von Arnes Vauxhall Songs mit den Arien und Liedern aus *Comus* sinnvoll erscheinen.

Dabei muss aber ein grundlegender Unterschied Beachtung finden: *Comus* ist als zusammenhängendes Bühnenwerk konzipiert, weicht also in der strukturellen Anlage von den selbstständigen Vauxhall Songs ab. Das Herausgreifen von zwei Kompositionen aus der Masque und deren separate Analyse lassen sich aber damit rechtfertigen, dass *Comus* kein durchkomponiertes Bühnenwerk ist; einzelne Nummern werden durch gesprochene Dialoge miteinander verbunden.⁷⁰⁸ Die Basis von Arnes Version war John Miltons *Maske Presented at Ludlow Castle* von 1634, die John Dalton (1709–1763) mehr als 100 Jahre nach ihrer Entstehung bearbeitete. Dabei erweiterte er den Musikanteil, stattete aber gleichfalls nur die Nebencharaktere mit Gesangsnummern aus.⁷⁰⁹ Inhaltlich hält damit der zugrundeliegende Text die Masque zusammen, nicht die Musik. Da Arnes Vertonungen in sich geschlossen sind und den größeren thematischen Zusammenhang der Masque nicht zwingend benötigen, werden sie im Zusammenhang der vorliegenden Studie als selbstständige Lieder behandelt.

Eine Betrachtung der Grundstrukturen von *Comus* zeigt weitere Parallelen zu den Vauxhall Songs, da Arne für die einzelnen Beiträge in *Comus* ähnliche musikalische Merkmale verwendet. Zuerst benutzt Arne in der Masque durchweg eine gleichbleibende Grundbesetzung bestehend aus zwei Violinen, einer Bassgruppe und einem Cembalo, die oft Violon sowie wechselnde Blasinstrumente ergänzen. Bereits auf Ebene des Begleitensembles sticht die Ähnlichkeit mit den Vauxhall Songs ins Auge. Eine weitere Übereinstimmung birgt die vokale Anlage: Alle Solonummern in *Comus* übernehmen Sopran oder Tenor. Wie in den Vauxhall Songs bevorzugt Arne auch in seiner Masque die hohen Stimmen gegenüber Alt oder Bass, welche er nur in den drei Chören zum Abschluss der Akte einbezieht. Ebenso kommen dieselben konventionellen Formschemata zum Einsatz. Auf harmonischer Ebene gestaltet Arne die einzelnen Stücke ebenfalls ähnlich, da er hauptsächlich Dur-Tonarten mit meist diatonischen Modulationen in nah benachbarte Regionen wählt. Lediglich „Fame’s an Eccho“ aus Akt 2 und „On Ev’ry Hill in Ev’ry Grove“ aus Akt 3 stehen in Moll. Damit ähneln die Beiträge der Masque den Vauxhall Songs auf den ersten Blick deutlich.⁷¹⁰

Trotzdem ist eine Vorstellung der beiden Einzelnummern, „The Wanton God“ und „Nor on Beds of Fading Flow’rs“, sinnvoll, um Gemeinsamkeiten und Abweichungen zwischen Arnes Bühnenwerken und seinen Vauxhall Songs konkret benennen zu können.⁷¹¹

⁷⁰⁷ Vgl. Fiske, *Theatre Music*, S. 183/184.

⁷⁰⁸ Die Masque ist in drei Akten aufgebaut, wobei sich der erste Aufzug aus fünf Songs, einem Duett, einem instrumentalen Tanz und einem abschließenden Chor zusammensetzt. Der zweite Teil ist kurz gehalten mit zwei Songs, einem Trio und einem Chor, während der dritte Akt vier Rezitative, sieben Songs, zwei Ballads, einen Tanz und einen Abschlusschor umfasst. Für die Analyse der Masque wurde auf die neue Ausgabe von *Comus*, ediert von Julian Herbage, zurückgegriffen, die 1974 in der Reihe *Musica Britannica* erschienen ist. Vgl. Arne, *Comus*.

⁷⁰⁹ Vgl. Arne, *Comus*, S. x/xi sowie Fiske, *Theatre Music*, S. 180.

⁷¹⁰ Vgl. Williams, *Continuo NGr*, S. 352. Vgl. die Nummernaufstellung der Masque *Comus* im Anhang auf S. 520.

⁷¹¹ Beide Werke sind Akt 3 entnommen und verfügen jeweils über ein kurzes vorangehendes Rezitativ, das in die folgende Analyse nicht im Detail einbezogen wird.

IV.5.4.2.1. The Wanton God und Nor on Beds of Fading Flow'rs

Dem als Ballad bezeichneten „The Wanton God“ steht mit „Love, the Greatest Bliss Below“ ein kurzes Secco Rezitativ voran, was eine erste Abweichung von den Arne'schen Vauxhall Songs ist, die mit Ausnahme einiger Kantaten ohne rezitativischen Teil auskommen. Jedoch erhält auch nicht jedes Stück in *Comus* ein Rezitativ.

Die Ballade schließt direkt an das Rezitativ an, wobei ähnlich zu Arnes Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels die Einfachheit der Gestaltung alle musikalischen Aspekte des Lieds umfasst.

Thomas Augustine Arne
Text: John Dalton nach John Milton

Rez.

Love, the great-est bliss be-low, how to taste, few wo-men know, few-er still the way have

hit, how a fick-le swain to quit, sim-ple nymph, then learn of me, how to treat in-con-stant-cy.

Allegro

The

wan-ton God, that pierc-es hearts, dips in gall his poin-ted darts, but the nymph dis-dains to pine, who

22

baths the wound with ros-y wine, ros-y wine, ros-y wine, who baths the wound with ros-y wine.

29

Fare - well,

35

fare-well, lov - ers when they're cloy'd; If I am scorn'd be-cause en-joy'd, sure ye squeam-ish

40

fops are free_ to rid_ me of_ dull com - pa - ny, sure_ they're free, sure_ they're free to

45

rid_ me of dull com - pa - ny.

KA 11: Arne, „The Wanton God“, 1738⁷¹²

⁷¹² Vgl. Arne, Comus, S. 106–109.

Text 16: Arne, „The Wanton God“, 1738

1	Love, the greatest bliss below,	a	4
2	How to taste, few woman know,	a	4
3	Fewer still the way have hit,	b	4
4	How a fickle swain to quit.	b	4
5	Simple nymph, then learn of me,	c	4
6	How to treat inconstancy.	c	4
7	The wanton God, that pierces hearts,	d	4
8	Dips in gall his pointed darts,	d	4
9	But the nymph disdains to pine,	e	4
10	Who baths the wound with rosy wine.	e	4
11	Farewell, lovers, when they're cloy'd;	f	4
12	If I am scorn'd because enjoy'd,	f	4
13	Sure ye squeamish fops are free	g	4
14	To rid me of dull company.	g	4

Inhaltlich erteilt hierbei die Grazie Euphrosyne dem weiblichen Geschlecht, als Nymphe angesprochen, Ratschläge, wie mit der Liebe umzugehen sei, vor allem mit unbeständigen Männern.⁷¹³ Schon die Thematik und die formale Regelmäßigkeit des Texts erinnern an die Lyrik der Vauxhall Songs, was sich in der musikalischen Struktur fortsetzt.

Tabelle 20: Merkmale von „The Wanton God“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Allegro	4/4 6/8	50 Takte	Rezitativ Ritornell A B	7 4-4 2-2-2-2-2-2-4 2-2-2-2-2-2-2-4	D-Dur D-Dur	Nach A-Dur

Arne wählt im Rahmen des 6/8-Taktes im Allegro eine zweiteilige Liedform AB mit jeweiliger Wiederholung der Binnenabschnitte, die drei instrumentale Passagen einrahmen (Einleitung T. 8–15, Überleitung T. 28–31, Schluss T. 47–50). Die Phrasen gliedert er vor allem im Vokalteil in jeweils zwei Takte, mit denen er stets einen Vers vertont. Um auf dieser Ebene die klare Struktur zu betonen und eine starke Schlusswirkung von A und B zu erzielen, beschränkt Arne das Mittel der Wiederholung auf die letzten Zeilen der beiden Strophen. Die so entstehenden kleingliedrigen Taktgruppen lassen sich aufgrund der melodischen Konturen zu vier- und sechstaktigen Gebilden zusammenfassen. Die Setzweise der Strophen verläuft dabei genauso geradlinig wie die der Verse mit der simplen Aufteilung der ersten und zweiten Strophe auf A und B. Da Arne zudem jede Phrase mit einer deutlichen Schlusswendung beendet, sich überwiegend auf die Hauptfunktionen beschränkt und eine offensichtliche Modulation von D-Dur nach A-Dur einsetzt, unterstützt die Harmonik die Verständlichkeit der Ballade.

Die Ausrichtung auf eine leichte Nachvollziehbarkeit dominiert in gleichem Maße die Melodie, die sich in einem engen Tonrahmen zwischen e¹ und g² in der Mittellage des Soprans

⁷¹³ Es handelt sich um ein dem Milton'schen Original hinzugefügtes Gedicht von John Dalton. Vgl. Arne, Comus, S. xi.

bewegt. Die Gesangslinie ist zudem aufgrund der rhythmischen Einfachheit und der vermehrten schrittweisen Bewegung schnell zu memorieren. Schwierigkeiten bereiten lediglich einige unbequeme Tonsprünge, wie der Tritonus aufwärts in Takt 26 von gis^1 zu d^2 , der der Wortausdeutung von „wound“ dient. Durch derartige „tonmalerische“ Elemente versucht Arne den Inhalt vereinzelt musikalisch auszudeuten. Motivisch verwendet er aber keine diffizilen wiederkehrenden Muster, lediglich die Folge der in Sekundsritten absteigenden drei Achtel sowie die in zur Terz ab- und aufspringenden drei Achtel sind als mehrfach auftretende Motive zu identifizieren.

Bei der Besetzung setzt sich die Simplizität des Stücks fort, da nur eine reduzierte instrumentale Formation mit Violinen, Bassgruppe und Cembalo den Sopran begleitet, aber keine Bläserstimmen hinzukommen. Im Stile der Vauxhall Songs des unteren Modells übernimmt die erste Violine durchgehend die Melodie, auch ab dem Einsatz der Singstimme in Takt 9, wohingegen die zweite Violine entweder in Terzen unter der Oberstimme liegt oder diese verdoppelt. Der Bass und das Cembalo liefern dazu unter Verwendung einfacher Tonfolgen und Rhythmen das harmonische Fundament, sodass die Melodie das uneingeschränkte Zentrum der Aufmerksamkeit bildet.

Damit reihen sich alle musikalischen Parameter in „The Wanton God“ in ein auf Verständlichkeit angelegtes Gesamtkonzept ein, das große Analogien mit dem der Vauxhall Songs aufweist.

Der Song „Nor on Beds of Fading Flow'rs“ ist in vielerlei Hinsicht komplexer als „The Wanton God“. Zwar steht auch bei dieser Komposition eine hohe Nachvollziehbarkeit im Vordergrund, jedoch verfügt das Lied über einen elaborierteren Umgang mit der Großform sowie eine individuellere Behandlung des Stimmmaterials.

Thomas Augustine Arne
Text: John Dalton nach John Milton

8 **Rez.**
From the realms of peace a bove from the source of heav'n-ly love, from the star-ry throne of

12 **Andante**
Jove, where tune - ful mus - es in a

18 **Andante**

glitt' - ring ring, in a glitt'r - ing ring pa - tient vir - tue's tri - umph

25 sing, pa - tient vir - tue's tri - umph sing, sing, sing,

32 sing, sing, pa - tient vir - tue's tri - umph sing, pa - tient vir - tue's

40 **Rez.** tri - umph sing. To these dim la-by-rinths,

47 where mor-tals stray, maz'd in pas-sion's path-less way, maz'd in pas-sion's path less way.

51

6 6 6 6 4 6 6 4 3

58

Nor on beds of fad - ing flow'rs, shed-ding soon their gaud-y pride,

p

6 6 6 6 5 #6 4 3 #6 3 #3

65

nor with swains in sy-ren bow'rs will true pleas-ure, will true pleas-ure

6 9 5 #3 6 6 6 6 #6

72

long — re - side. Nor on On aw - ful

6 4 #3 7 6

78

vir - tue's hill sub - lime en-thron-ed sits th'im-mor - tal fair;

b7 6 5 6 4 5 6 #6 6 #3

84

Who wins the height, must pa-tient climb, the steps are per-il, toil and care. So from the

90

first did Jove or-dain, e-ter-nal bliss for tran-sient pain, e-ter-nal bliss

96

Adagio

— for tran - sient pain, e - ter-nal bliss for tran - sient pain. pain.

103

KA 12: Arne, „Nor on Beds of Fading Flow'rs“, 1738⁷¹⁴

Text 17: Arne, „Nor on Beds of Fading Flow'rs“, 1738

1	From the realms of peace above	a	4
2	From the source of heav'nly love	a	4
3	From the starry throne of Jove	a	4
4	Where tuneful muses in a glitt'ring ring	b	4
5	Patient virtue's triumph sing.	b	4
6	To these dim labyrinths, where mortals stray,	c	4
7	Maz'd in passion's pathless way.	c	4
8	Nor on beds of fading flow'rs,	d	4
9	Shedding soon their gaudy pride	e	4
10	Nor with swains in syren bow'rs	d	4
11	Will true pleasure long reside.	e	4

⁷¹⁴ Vgl. Arne, Comus, S. 110–118.

12	On awful virtue's hill sublime,	f	4
13	Enthroned sits th'immortal fair;	g	4
14	Who wins her height, must patient climb,	f	4
15	The steps are peril, toil and care.	g	4
16	So from the first did Jove ordain,	h	4
17	Eternal bliss for transient pain.	h	4

Wie bei „The Wanton God“ stammt der Text von „Nor on Beds of Fading Flow'rs“ nicht von Milton, sondern von Dalton. Ebenso wird es durch ein Rezitativ eingeleitet, „From the Realms of Peace Above“, in dem der Second Spirit, ein vom Himmel gesandter Geist, auf das Thema des Lieds, den steinigen Weg zu einem tugendsamen Leben, hinweist. Im Song erklärt der Geist dann während eines Banketts einer Lady, dass ewiges Glück nur durch Tugend, Geduld und durchlittenen Schmerz erlangt werden könne.

Musikalisch fungiert das Accompagnato Rezitativ als Einführung des Songs und muss aufgrund der formalen und melodischen Anlage als eine zusammenhängende Komposition mit „Nor on Beds of Fading Flow'rs“ betrachtet werden.

Tabelle 21: Merkmale von „Nor on Beds of Fading Flow'rs“

Vortragsbezeichnung ⁷¹⁵	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Symphony	3/2	109 Takte		4–4	Es-Dur	
Rezitativ	4/4			3		
Andante	4/4			4–6		Nach G-Dur
Andante	3/4			4–4–4–4–4–4	C-Dur	
Rezitativ	4/4			5		Nach Es-Dur
Song	3/2		Ritornell	4–4	Es-Dur	
			A	4–3–3–4–4		Nach B-Dur
			B	4–4–4–5–8–7		

Zum einen nimmt Arne grundlegende Elemente wie die Grundtonart Es-Dur, die getragene Grundstimmung auf Basis langsamer Tempi und vorherrschend langer Notenwerte oder die Besetzung mit Violinen, Viola, Bassgruppe, Cembalo und Sopran im Rezitativ vorweg, lediglich Oboen kommen im Liedteil hinzu.⁷¹⁶ Zum anderen dient das Rezitativ als wichtiger formaler Bestandteil der Makrostruktur des Songs. Auf die instrumentale Einleitung (T. 1–8) folgt eine rezitativische Passage mit einfacher akkordischer Begleitung (T. 9–11), woran sich ein kantabel gestaltetes vom tutti ausgeführtes Andante anschließt (T. 12–46). Indem Arne für die letzten fünf Takte zu den statischen Akkorden und der rezitativisch frei voranschreitenden Form zurückkehrt, zieht er trotzdem eine klare Grenze zum anschließenden Lied. Gleichzeitig erfolgt mit den ersten Takten des Songs aber auch eine Abrundung des Rezitativteils, denn erst mit ihnen greift Arne die instrumentale Einleitung ab Takt 1 auf und verzahnt die beiden Abschnitte miteinander.

So führt „Nor on Beds of Fading Flow'rs“ das Rezitativ direkt fort, wobei Arne wie in „The Wanton God“ eine zweiteilige Anlage mit Wiederholung der Binnenabschnitte wählt.

⁷¹⁵ In Klammern gesetzte Bezeichnungen wurden aus der von Julian Herbage editierten Ausgabe zur leichteren Verständlichkeit der Graphik entnommen. Vgl. Arne, Comus, S. 110–118.

⁷¹⁶ Aufgrund der Anlage kommt dem Rezitativ Roger Fiske zufolge eine besondere Bedeutung zu, da es angeblich das erste Accompagnato Rezitativ im englischen Musiktheater überhaupt ist. Vgl. Fiske, Theatre Music, S. 185

Diese einfache Struktur gewinnt durch die unregelmäßige Phrasengliederung an Komplexität. Die Harmonik ist ähnlich schlicht gestaltet, denn auch sie ist in den Grundzügen klar strukturiert mit der Dominanz der Hauptfunktionen und mit deutlichen Schlusswendungen, mithilfe derer Arne A und B trennt. Außerdem verwendet er lediglich eine Modulation, und zwar in eine benachbarte Tonart, wenn er in A von Es-Dur in die fünfte Stufe B-Dur und zurück wechselt. Obwohl B ohne Modulation auskommt, strebt Arne auch hier in einigen Passagen andere Tonregionen an, ohne sie zu etablieren. Dieses Ausweichen dient vor allem der Textausdeutung, wie zum Beispiel beim Einsatz des verkürzten Dominantseptakkords auf dem Basston a zum Ausdruck von „pain“ (T. 92/93).

Notenbsp. 3: Orchestersatz, „Nor on Beds of Fading Flow’rs“ T. 92/93

92

Tenor

8

for tran - - sient Pain.

tr

tr

VI1/VI2

Vla

Bass

7 4 3 7

Kl

S⁷ T₃ D D⁷

Die dramatische Wirkung des verkürzten Septakkords auf der Doppeldominante, aufgrund des verminderten Dreiklangs als Darstellung des Schmerzes interpretierbar, verstärkt sich durch die Tonverteilung. Die Septime, die Arne durch einen großen Sextsprung erreicht, liegt in den Melodiestimmen Tenor und erster Violine, und sie wird vom Bass verdoppelt. Da somit die Septime neben dem Grundton a in der Akkordstruktur dominiert, betont Arne die vorwärtsdrängende Wirkung. Rhythmisch betrachtet gewinnt der schmerzhaft Eindruck der Passage zusätzlich an Gewicht, indem er eine ruhende punktierte ganze Note setzt und sich eine Generalpause über einen halben Takt anschließt. Der eigentlich als „transient“, als vorübergehend bezeichneter Schmerz wird so als quälend lang empfunden. Mit derartigen meist unerwarteten harmonischen Wendungen erzielt Arne auf tieferer harmonischer Ebene eine an die Textgrundlage angepasste Harmonik, die die schicksalsschwere Grundstimmung der Komposition verstärkt.

Die Melodik zeugt ebenfalls von einer engen Ausrichtung am Textinhalt, denn auch hier ist die Zweiteilung des Werks deutlich zu erkennen. Die Trennung von A und B ist gleichermaßen ein Resultat der Versvertonung, teilt Arne das zugrundeliegende Gedicht der Satzstruktur und dem Inhalt folgend in zwei Abschnitte auf. Während er in A die ersten vier

Verse mit dem Hinweis auf die Vergänglichkeit des Vergnügens thematisiert, widmet er B den Schmerzen hin zu ewigem Glück. Gerade diese unterschiedliche Thematik scheint auch die Phrasengestaltung zu bestimmen. Ist die Melodie im A-Teil von kurzen, ständig von Pausen unterbrochenen Phrasen sowie einer Kombination aus Sprüngen und stufenweiser Bewegung – eine Andeutung der Kurzlebigkeit des bloßen Genusses – geprägt, so wechselt Arne für B in eine ruhige Vertonungsweise mit weit ausholenden Phrasen. Gedehte Phrasen im *legato*, die den beschwerlichen Weg zur Erlösung darstellen sollen, stellt er den kurzgliedrigen Melodiefetzen des A-Teils entgegen. Zudem setzt er nur vereinzelt weite Tonsprünge ein, sondern schreitet hauptsächlich mit eng gefassten oder stufenweisen Bewegungen vorwärts. Weite Sprünge kommen in B hauptsächlich zur Wortausdeutung zum Einsatz, wie im Fall des erwähnten Sextsprungs zu „pain“ (T. T. 92/93) oder für die Betonung des „eternal bliss“, wenn Arne nach einer langsam absteigenden Linie mit einer großen Sept aufwärts springt, als ob nach dem Glück gegriffen wird (T. T. 94/95). Der Gestaltungswechsel von einer kurzgliedrigen Melodie in A zu einer Betonung der Linie in B dient dazu, den Inhalt des Gedichts zu verdeutlichen. Singt der Geist in der ersten Strophe noch vom vergänglichen irdischen Vergnügen, ändert er in der zweiten Strophe seinen Ton. Nun mahnt er zu Tugend und Geduld, um ewiges Glück zu erreichen. Mit der gegensätzlichen Phrasen- und Melodieranlage deutet Arne diesen thematischen Umschwung an und entwirft ein komplexes melodisches Bild, in dem er die einzelnen Phrasen ganz im Dienst der Textausdeutung konstruiert.

Bei der Instrumentation zeigt sich ein ähnliches Bild. In „Nor on Beds of Fading Flow’rs“ liegt die Melodielinie meist in der ersten Violine, jedoch erhalten die zweite Violine sowie die Viola eigenständige Stimmen, sodass ihnen harmonische und rhythmische Füllaufgaben zukommen. Nur in vereinzelten Passagen benutzt Arne die zweite Violine zur melodischen Verdoppelung oder führt sie in Terzen zur Melodie. Trotzdem steht auch in „Nor on Beds of Fading Flow’rs“ die Melodie im Vordergrund. Dazu liefern Bass und Cembalo das harmonische Fundament. Das einzige Blasinstrument des Lieds, die Oboe, fungiert als melodische und rhythmische Füllstimme und wird immer wieder für kurze Zeit in den Satz eingebunden, womit Takte, in denen die übrigen Stimmen auf langgezogenen Noten verharren oder pausieren, überbrückt werden.

Da in „Nor on Beds of Fading Flow’rs“ eine Kombination aus einfachen und komplexen Gestaltungsmitteln vorherrscht, kann es dem mittleren Typ zugeordnet werden. Die Vermittlung des Inhalts auf Basis einer verständlichen, aber individuellen musikalischen Gestaltung steht im Zentrum. Arne geht auf der Mikroebene detailliert und flexibel auf das zugrundeliegende Gedicht ein und schafft ein wirkungsvolles Stimmungsbild.

IV.5.4.2.2. Ähnlichkeit zwischen Musiktheaterwerken und Vauxhall Songs

Die beiden exemplarisch herausgegriffenen Lieder „The Wanton God“ und „Nor on Beds of Fading Flow’rs“ belegen, dass Arnes Einzelkompositionen für *Comus* in ihrer musikalischen Anlage der seiner Vauxhall Songs ähneln. Auch diese Stücke können primär dem unteren und mittleren Komplexitätslevel zugewiesen werden, obwohl sicherlich einige Kompositionen für das Musiktheater, von denen in dieser Arbeit nicht alle analysiert werden konnten, dem gehobenen Typ entsprechen. Zumindest in *Comus*, das Zeitgenossen als stilbildend empfanden, überwiegen jedoch die Beiträge zum unteren und mittleren Komplexitätslevel,

ähnlich wie es bei Arnes Vauxhall Songs zu konstatieren ist. Doch auch über die Komplexität hinaus lassen sich Gemeinsamkeiten benennen.

Zunächst fällt bei einem Vergleich der groben Strukturen auf, dass Arne die Lieder für das Musiktheater auf einem ähnlichen Grundschema aufbaute, wie er es bei seinen Vauxhall Songs in Form der identifizierten Eigenschaften verwendete. Zwar unterscheidet sich der Aufführungsort, handelt es sich bei *Comus* um ein Musiktheaterwerk, das für eine Darbietung im Inneren konzipiert ist. Dennoch lassen sich was Instrumentation oder Melodiegestaltung betrifft keine auffälligen musikalischen Unterschiede feststellen, die eine explizite Zuordnung zum Freiluft- oder Innenrepertoire rechtfertigen. Aufgrund der lokalen Zugehörigkeit zu Pleasure Garden oder Opernhaus ist die Funktion aber dieselbe; beide Repertoiregruppen dienen primär der Unterhaltung. Bei den Textgrundlagen zeigt sich eine weitere Übereinstimmung, da Arne in beiden Fällen weltliche englische Lyrik vertont. Die Besetzung besteht in beiden Fällen aus Streichern und Bassgruppe – für das Musiktheater mit Cembalo, in Vauxhall mit Orgel –, zu denen mindestens ein Blasinstrument hinzutritt. Formal vertraut Arne in *Comus* ebenfalls auf konventionelle Formen, die er an den jeweiligen Anforderungen des Textes ausrichtet. Hierbei basiert er seinen Satz auf einer klaren Dur-/Moll-Harmonik mit dem deutlichen Primat einer Melodie, genauso wie er seine Vauxhall Songs formt.

Die große Ähnlichkeit der beiden Werkgruppen deutet auf eine starke Verbindung hin, wobei die Kompositionen für das Musiktheater als Ausgangspunkt anzunehmen sind. Deren musikalische Gestaltungsweise übernahm Arne für seine Songs für die Vauxhall Gardens und schnitt sie in wenigen Punkten auf die Anforderungen der Gartenanlage zu, sodass Arbeiten wie die Masque *Comus* aus den späten 1730er- und frühen 1740er-Jahren als stilbildend für die frühen Vauxhall Songs zu behandeln sind.

Innerhalb von Arnes Vokalschaffen kommt aber auch den Vauxhall Songs als selbstständiges Repertoire eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu, da sie mit 10% einen nicht geringen Teil von Arnes gesamtem Œuvre ausmachen und mit dem Entstehungszeitraum ab 1745 an einem wichtigen Punkt innerhalb seiner kompositorischen Entwicklung stehen. In den Vauxhall Songs wandte er einen Vokalstil an, den er erst einige Jahre zuvor mit Werken wie *Comus* erprobt hatte. Zudem konnte er mit den Gartenliedern seine Ausdrucksmöglichkeiten anhand von kurzen, im Vergleich zu zusammenhängenden Opern schnell zu komponierenden Liedern weiterentwickeln und einem großen Publikum über einen langen Zeitraum hinweg präsentieren. So veröffentlichte Arne seine erste Sammlung für Vauxhall bereits 1745, während seine letzte Anthologie *The Vocal Grove* erst 1774 erschien, also fast 30 Jahre später. Dabei änderte sich die musikalische Ausformung seiner Stücke nur unwesentlich wie mit einem höheren Anteil von komplexeren Beiträgen. Die grundlegenden Eigenschaften in Anlehnung an die Kompositionen für seine Musiktheaterwerke wie *Comus* lebten aber bis zum Ende seiner Arbeit für die Vauxhall Gardens in den 1770er-Jahren fort.

IV.6. John Worgans Vauxhall Songs

John Worgan ist der zweite Künstler, der innerhalb der Gruppe der Komponisten von Vauxhall Songs hervorzuheben ist. Von ihm sind sowohl aus der Anfangsphase als auch aus der frühen Hochphase des Repertoires Werke überliefert, die wichtige Aspekte der musikalischen Anfänge der Vauxhall Songs verdeutlichen.

John Worgans Leben und Schaffen sind eng mit dem seines älteren Bruders James verknüpft, der John die erste musikalische Unterweisung zukommen ließ. Wie der Bruder, der sich ab den späten 1730er-Jahren als Organist und Komponist in London etabliert hatte, begann John seine Karriere an verschiedenen Londoner Kirchen, wodurch er sich zu einem geschätzten Orgel Improvisator entwickelte. Als Nachfolger seines Bruders, der ab 1745 einige Vauxhall Songs komponiert hatte, übernahm John 1751 dann das Organistenamt in den Vauxhall Gardens, für die er ab 1753 zahlreiche Stücke veröffentlichte. Bis 1761 wirkte er ununterbrochen als Organist des Vergnügungsparks, für den er eine Vielzahl an Liedern und Orgelkonzerten komponierte. Ab 1761 wandte er sich wieder vermehrt dem kirchlichen Organistendienst zu, bevor er von 1770 bis 1773 nochmals in Vauxhall Anstellung fand. Nachdem Worgan 1775 der Doktorgrad der Universität Cambridge verliehen worden war, zog er sich fast vollständig aus dem öffentlichen Musikleben Londons zurück. Lediglich an der Orgel trat er noch in Erscheinung, bis er am 24. August 1790 verstarb.⁷¹⁷

Worgans Bedeutung für das Musikleben Londons ergibt sich vor allem aus seiner Tätigkeit als Organist, da sein Orgelspiel von seinen Zeitgenossen sehr bewundert wurde. Daher trug er auch in den Vauxhall Gardens zur Etablierung der Orgel als integralem Bestandteil der Konzerte bei, was sein Bruder ab 1737 initiiert hatte. Daneben hinterließ John ein umfangreiches Korpus an Kompositionen, bei dem geistliche Musik und Orgelmusik zwei Schwerpunkte bildeten. Obwohl sein Stil von einigen Zeitgenossen als altmodisch empfunden wurde, als dem frühen 18. Jahrhundert verpflichtet, steigerten seine Werke dennoch seine Bekanntheit in London.⁷¹⁸

Maßgeblich daran beteiligt waren seine Vauxhall Songs, von denen zahlreiche Sammlungen zwischen 1751 und 1771 nachzuweisen sind und die einen Großteil seines vokalen Schaffens ausmachen. Die meisten Worgan'schen Songs stammen von John, obwohl es vor allem bei den frühen Sammlungen nicht immer möglich ist, seine Autorschaft und die seines Bruders zu unterscheiden, da die Publikation normalerweise nur unter dem Nachnamen erfolgte. Außerdem überschneiden sich die Zeiträume der Tätigkeit der beiden Brüder für die Vauxhall Gardens. James war von 1745 bis 1753 hauptsächlich als Instrumentalist für die Gartenanlage tätig, während John dort 1751 als Organist und Komponist zu arbeiten begann. Die meisten Worgan'schen Vauxhall Songs stammen damit aber zweifelsfrei von John, der mit wahrscheinlich 17 Sammlungen sowie einigen Einzelveröffentlichungen einigen Einfluss auf das Repertoire ab den 1750er-Jahren nahm.⁷¹⁹

Musikalisch zeugen seine Arbeiten von einer großen stilistischen Bandbreite. Auf der einen Seite bevorzugt Worgan kurze balladenartige Lieder mit einer strophischen Anlage, kurzen Binnenabschnitten und einer meist regelmäßigen Phrasenstruktur, die ohne Modulation oder nur mit einem Tonartenwechsel auskommen. Melodisch herrscht eine syllabische Satzweise vor, ohne dass Worgan Melismen oder Koloraturen in die Melodie integriert. Zudem favorisiert er einen relativ geringen Tonumfang von ungefähr einer Oktave

⁷¹⁷ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 143 sowie Burney, History/4, S. 666 sowie McGairl, Worgan NGr, S. 566.

⁷¹⁸ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 143 sowie McGairl, Worgan NGr, S. 566 sowie Waczkat, Andreas: Art. „Worgan“, in: MGG/2/P (2006), Bd. 16, Sp. 1166; im Folgenden zitiert als: Waczkat, Worgan MGG.

⁷¹⁹ Vgl. o. A.: Art. „Worgan John (John I)“, in: RISM Serie A/I, Bd. 9 (1981), S. 268/269; im Folgenden zitiert als: o. A., Worgan RISM. Beispielsweise wird *The Agreeable Choice* von 1751 in RISM unter John Worgan verzeichnet, während die Sammlung im New Grove Artikel James Worgan zugerechnet wird. Vgl. McGairl, Worgan NGr, S. 565 sowie o. A., Worgan RISM, S. 269.

sowie einfache Tonfolgen und Rhythmen, wodurch die Stücke leicht zu memorieren sind. Auf der anderen Seite finden sich unter den Worgan'schen Kompositionen für Vauxhall aber auch einige, die mit einer komplexen Form auf Basis von langen Binnenabschnitten und relativ umfangreichen Phrasenkomplexen sowie mit virtuoson Elementen in Melodie- und Begleitstimmen den zeitgenössischen Opernarien nahekommen. Dabei halten sich die Songs, die dem unteren und mittleren Komplexitätslevel zugewiesen werden können, die Waage. Dem gehobenen Modell zugehörige Kompositionen finden sich nicht, worin seine Beiträge mit denen von Thomas Augustine Arne zu vergleichen sind.

Tabelle 22: Einteilung von Worgans Vauxhall Songs in die Komplexitätslevel⁷²⁰

Unteres Komplexitätslevel	Mittleres Komplexitätslevel	Jahr
If I Say, Tho’ ’tis Gospel	Ye Woods and Ye Mountains	1752
One Morning Bright Within the Grove	To Euphrosyne: The Winters Fled	
Of Freedom too Fond or too Wanton with Pride	Cease Your Music Gentle Swains	
I Once Was Prudish Vain and Grave		
Ah Why Must Words My Flame Reveal?		
Woman	Come Live with Me	1761
What Shepherd or Nymph of the Grove	Gentle Heart Give over Sighing	
The Maid That I Love	Stella Told Me Yesterday	
The Little Coquette	Love Never More Shall Give Me Pain	1771
I Heed not While Life’s on the Wing	The Fields Now Are Looking so Gay	
In a Secret Wish’d for Bow’r	To Fly Like Bird from Grove to Grove	
	With Sweet Words and Looks so Tender	
	Content	

Neben der unterschiedlichen Komplexität lassen sich für Worgans Vauxhall Songs auch einige charakteristische Merkmale benennen. Formal favorisiert er einen strophischen Aufbau mit oft zwei Binnenabschnitten. Während komplexere Schemata wie etwa das Rondo nur selten anzutreffen sind, strukturiert er seine Lieder auf der Mikroebene normalerweise in unregelmäßigen, oft langen Phrasen. Als harmonische Grundlage dienen wie bei Arne fast ausschließlich Durtonarten mit einem Übergewicht der Kreuztonarten. Wie dieser verwendet er ein oder zwei Modulationen pro Lied, die primär in benachbarte Durtonarten erfolgen, wobei Worgan durchweg einen schnellen harmonischen Rhythmus wählt. Im Hinblick auf die Melodik ist festzustellen, dass er gerne weite Tonsprünge in die von Tonschritten dominierten Linien integriert und in den einfachen Stücken eine syllabische Grundstruktur benutzt, die hauptsächlich Zweitonmelismen durchbrechen. Koloraturen integriert er nur vereinzelt.

Ein weiterer wesentlicher Zug der Worgan'schen Vauxhall Songs bildet das Nebeneinander von Gestaltungselementen des frühen 18. Jahrhunderts und solchen aus dessen zweiter Hälfte. Für Letztere ist der prominente Einsatz der Klarinette wohl das auffälligste Beispiel. Aber auch die homophone Anlage des Satzes mit einer dominanten Melodie und einer parallel geführten Mittelstimme, unter denen ein einfach gehaltener Bass mit primären

⁷²⁰ Vgl. Worgan, John: A Collection of new Songs and Ballads sung by Miss Burchell, Mr Lowe, & Miss Stevenson at Vaux Hall, set by Mr. Worgan, London 1752, RISM A/I: W 1881, G.807.a; im Folgenden zitiert als: Worgan, Collection 1752. Vgl. Worgan, Collection 1761 sowie Worgan, Collection 1771.

Viertel- und Achtelbewegungen liegt, ist eine Technik, die ab der Mitte des Jahrhunderts immer stärker in Erscheinung tritt. Demgegenüber scheinen die unregelmäßige Phrasenstruktur, die Harmonik mit einem schnellen harmonischen Rhythmus und dissonanzreichen Passagen, die von Zeit zu Zeit mit Verzierungen überladene Melodik sowie der abrupte Wechsel zwischen piano und forte ohne allmähliche Dynamikänderungen eher der Zeit vor 1740 anzugehören. Mit diesem Nebeneinander repräsentiert Worgan – stilistisch betrachtet – eine frühe Generation der Komponisten der Vauxhall Songs, weshalb sich seine Arbeiten ein Stück weit vom Großteil des Repertoires abheben.

Tabelle 23: Musikalische Parameter von John Worgans Vauxhall Songs⁷²¹

Titel und Jahr	Tempo	Instrumentierung	Tonartenfolge	Takt	Aufbau	Phrasenaufbau	Inhalt
Cease Your Music Gentle Swains 1752	Andante Affettuoso - Air. Moderato - Allegro - Minuetto	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	F-Dur - C-Dur	4/4 - 2/2 - 12/8 - 3/8	ABCD	2-2-2-2-3 // 9/5-6-5-5/4/4-4- 4-6/4-4-4-2/4 // 5-4-5-5/2 // 8-5-6/4-9-4/7	Liebeslied
If I Say, Tho' 'tis Gospel 1752	Allegro Moderato	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	F-Dur	3/4	AB	4-8/4-4 // 2-4-4-4/5	Liebeslied
One Morning Bright Within the Grove 1752	Vivace	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	F-Dur	2/2	ABCD	4-4/4 // 4 // 4 // 6/4	Liebeslied
Of Freedom Too Fond 1752	Allegro Moderato	Fl., S., Vl., Vc.	G-Dur - D-Dur	3/4	AB	4-8/4-4-4-4/4 // 4-4-4-4/4	Liebeslied
Ye Woods and Ye Mountains 1752	Andante Affettuoso	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	E-Dur - H-Dur	3/4	AB	6-6/3-3-3-3/4 // 3-3-3-3-2- 8/8	Liebeslied
I Once Was Prudish Vain and Grave 1752	Vivace	S., Vl., Vc.	E-Dur - H-Dur	2/2	AB	7/5-6/2 // 3-6/5	Liebeslied
Ah Why Must Words My Flame Reveal? 1752	Moderato Affettuoso	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	Es-Dur	6/8	AB	6/7 // 8/2	Liebeslied
To Euphrosyne 1752	Andante Affettuoso - Allegro moderato	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	F-Dur - C-Dur	4/4	ABCC'	7/7-6-6-4-4-6 // 6 // 7-6-8/3 // 6-6-8/3	Pastorales/ Mythologisches Lied
Come Live With Me 1761	Andante Allegro	Ob., Glsp., S.1, S.2, Vl.1, Vl.2, Vc. ⁷²²	C-Dur	4/4	AA'A''	9/3-2-2 // 4-4-3/2 // 3-2-4-4- 4/3	Liebeslied
Woman a Ballad 1761	Andante Ardito	Fg., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	A-Dur	6/4	AB	4-4/2-2 // 5-3/2	Liebeslied
What Shepherd or Nymph 1761	Larghetto	Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	Es-Dur - B- Dur	9/8	A	4/3-2-2-2/1	Liebeslied
Gentle Heart Give Over Sighing 1761	Andante Affettuoso - Allegro Moderato - Andante	Ob.1, Ob.2, Kl.1, Kl.2, Fg., Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	B-Dur - F-Dur	3/4 -4/4 - 6/8 - 2/2	ABC	4-4/4-5-4-6 // 2-6-9 // 5-4-7- 4-8-5-4-7-4/4	Liebeslied
Unbekannt 1761		Kl.1, Kl.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	C-Dur	3/4			Patriotisches Lied
The Maid That I Love 1761	Andante Grazioso	S., Vl., Va.1, Va.2, Vc.	E-Dur - H-Dur	12/8	AB	2-3/2-5 // 2-5/2	Liebeslied
Stella Told Me Yesterday 1761	Allegro - Adagio - Allegro - Andante Affettuoso	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	A-Dur - E-Dur	4/4	ABCD	6/7-7/4 // 4-4-4-5 // 4-6 // 4- 6/2	Liebeslied
The Little Coquette 1771	Allegretto	Fg., S., Vl.1, Vl.2, Vc.	G-Dur	2/4	AB	4-5-4/4-5 // 4-6/4	Liebeslied
I Heed Not 1771	Vivace	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	D-Dur - A-Dur	6/8	AB	4-4-7/4-4/4 // 4-4/6	Liebeslied

⁷²¹ Für diese Tabelle wurden die Lieder der folgenden Sammlungen analysiert: Worgan, Collection 1752; Worgan, Collection 1761; Worgan, Collection 1771.

⁷²² Die Singstimmen sind im Violinschlüssel notiert und werden deshalb hier als Sopran 1 und Sopran 2 angegeben. Gesungen wurden sie jedoch laut den Namensangaben von einem Sopran und einem Tenor.

Love Never More 1771	Andantino	Fl.1, Fl.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	D-Dur	4/4	A	4/4-6	Liebeslied
The Fields Now Are Looking So Gay 1771	Allegretto	Fl.1, Fl.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	D-Dur	3/4	AB	8-6-4/8-6/4 // 6-6-6-4/4-7	Liebeslied
To Fly Like Bird 1771	Andantino piuttosto pastorale	Fl.1, Fl.2, Fg.1, Fg.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	A-Dur - E-Dur	3/8	ABC	4-4-4-10/8-8 // 8 // 8-10	Liebeslied
With Sweet Words and Looks So Tender 1771	Vivace	Kl.1, Kl.2, S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	D-Dur	2/4	ABACA	4-4-6/4-4-6/6 // 4-4-4 // 4-7-4-9	Liebeslied
Content 1771	Vivace	Fl.1, Fl.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	F-Dur - C-Dur	3/4	ABA'B'	4-4-8-4/4-4 // 4-5-4 // 4-4 // 4-8/6	Liebeslied
In A Secret Wish'd for Bow'r / 1771	Grazioso ma Vivace	Fl.1, Fl.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	D-Dur - A-Dur	6/8	AB	4-11/4-9 // 4-12/4	Liebeslied

Abschließend soll die Betrachtung von drei Vauxhall Songs aus Worgans Feder zum einen typische Elemente für dessen Kompositionsweise dieser Werkgruppe, zum anderen atypische Aspekte für das Repertoire identifizieren.

Cease Your Music Gentle Swains, 1752

Anhand von „Cease Your Music Gentle Swains“ aus *A Collection of new Songs and Ballads sung by Miss Burchell, Mr Lowe, & Miss Stevenson at Vaux Hall* lässt sich das komplexe Extrem innerhalb von Worgans Vauxhall Songs exemplifizieren. Darüber hinaus handelt es sich um eine Kantate, die eine spezielle Form innerhalb des Repertoires darstellt.

John Worgan
Text: Ambrose Philips

Andante Affettuoso **Rez.**

Cease your mu - sic gen - tle swains, saw you De - lia cross the plains, ev' ry thick-et eve-ry grove, have I

rang'd to find my love, a kid, a lamb, my flock I give, tell me, tell me on-ly does she live.

12 Air. Moderato

6 5 4 3 5 6 #6 6 5 5

18

White her skin as moun-tain snow, in her cheeks the

pp

6 5 5 5 6 3 6 5 6 4 3 5

24

ros - es blow, and her eyes are bright-er far than the beam - y morn-ing star.

f

6 #6 6 #6 5 3 6 6 5 3

30

When her rud-dy lip you view, 'tis a ber-ry, 'tis a

pp

6 5 5 5 6 7 5 5

35

ber-ry moist with dew, when her rud - dy lip you view, 'tis a ber-ry, 'tis a

6 3 5 6 6 3 6 3 6 3 5 6 6 5

40

ber-ry moist with_ dew.

f

9 8 6 5 5 5 6 5 6 6 5 6 4 3

45

Sweet she breaths as_ ev'n-ing gales, pass-ing_ o'er the fra-grant vales. Sweet she breathsas_

pp

4 6 5 6 5 6 6 6 6 6 4 6

51

ev'n-ing gales, pass-ing o'er the fra-grant vales, pass-ing_ o'er the frag - rant_ vales. wide her bos-om

6 3 6 3 5 6 5 6 7 5 6 5 6

57

o-pens gay, as the flow' ry_ fields in_ May, as the flow' ry fields in_

f

6 6 6 7 3 #3

62

May. Low her gloss - y_ tress-es_ twine, like the_ ten-drels

pp

6 #3 5 3 4 5 5 5 6 6

67

on_ the_vine, like the ten - drels on the vine.

f *p* *f*

6 6 7 3 6 5

72

Low her gloss - y_ tress - ses twine, like the ten - drels on the vine,

6 4 5 5 6 5 4 3 5 6 5 6

76

like the ten - drels on the vine. Low her gloss - y tress - es twine, like the

5 7 4 3 5 5 6 5 6 6 6 3

80

ten - drels on_ the_vine.

f

6 6 6 4 5 6 6 5 5 5

85 **Allegro**

Like the hind be-fore the hounds, through the si - lent lawn she bounds,

pp *f*

6 3 6 4 5 7 9 5

89

and with light-some foot she treads,

92

when the wind-ing dance she leads, when the wind-ing dance she leads.

95

And with light-some foot she treads, and with light-some foot she treads, when the wind - - ing

98

dance she leads. And with light-some foot she treads, when the wind -

102

ing dance she leads.

6 6 4 #6 3 6 6

6 4 9 5 6 6 #3 6 #3

56 6 6 6

5 6 6 5 6 6 #3 6 #6 5 6 5 6 5 #3

7 6 5 3 6 #6 3 6 6 5 5 6 4

106 **Minuetta**

Tell me shep - herds have you seen, have you

111

seen my de - light my lit - tle Queen. Tell me shep-herds have you seen,

119

have you seen my de - light, my lit - tle Queen. Tell me, tell me

128

have you seen, tell me shep-herds, shep - perds tell me, tell me

135

shep-herds have you seen, have you seen my de - light my lit - tle Queen.

un poco forte

f



KA 13: Worgan, „Cease Your Music Gentle Swains“, 1752⁷²³

Text 18: Worgan, „Cease Your Music Gentle Swains“, 1752

1	Cease your music gentle swains,	a	4
2	Saw you Delia cross the plains,	a	4
3	Ev'ry thicket every grove,	b	4
4	Have I rang'd to find my love,	b	4
5	A kid, a lamb my flock I give,	c	4
6	Tell me only does she live.	c	4
7	White her skin as mountain snow,	d	4
8	In her cheeks the roses blow,	d	4
9	And her eyes are brighter far	e	4
10	Than the beamy morning star,	e	4
11	When her ruddy lip you view,	f	4
12	'Tis a berry moist with dew.	f	4
13	Sweet she breaths as ev'ning gales	g	4
14	Passing o'er the fragrant vales.	g	4
15	Wide her bosom opens gay,	h	4
16	As the flow'ry fields of May.	h	4
17	Low her glossy tresses twine,	i	4
18	Like the tendrils on the vine.	i	4
19	Like the hind before the hounds,	j	4
20	Through the silent lawn she bounds,	j	4
21	And with lightsome foot she treads,	k	4
22	When the winding dance she leads.	k	4
23	Tell me shepherds have you seen	l	4
24	My delight, my little Queen.	l	4

Worgan vertont ein in Octosyllabischen Couplets aufgebautes pastorales Liebesgedicht, in dem das lyrische Ich seine Geliebte Delia sucht. Um den Hirten ihr Wesen und Aussehen zu beschreiben, greift das lyrische Ich auf zahlreiche Naturbilder und -vergleiche zurück, die sich für eine „tonmalerisch“ gefärbte Vertonung anbieten.

Auf den pastoralen Text von Ambrose Philips (1674–1749) geht Worgan bereits im Hinblick auf die Form ein und konstruiert, den vier Gedichtstrophen entsprechend, eine Abfolge von vier musikalisch unterschiedlichen Abschnitten, auf die er die Strophen jedoch nicht gleichmäßig aufteilt.

⁷²³ Vgl. Worgan, Collection 1752, S. 1–7.

Tabelle 24: Merkmale von „Cease Your Music Gentle Swains“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andante Affettuoso	4/4	149 Takte	A	2–4–5	F-Dur	
Air. Moderato	Alla breve		A B C	4–5–5–6–5–5–4 4–4–4–6 4–4–4–6–4	F-Dur	Nach C-Dur
Allegro	12/8		abcd	5–4–5–7	F-Dur	Nach C-Dur
Minuetta	3/8		A B	4–4–5–6 5–8–4–7	F-Dur	

Als Einleitung dient ein elftaktiges Rezitativ im Andante Affettuoso, in dem Worgan nach zwei melodiosen Takten in eine rezitativische Passage übergeht. Hierbei setzt er die erste Strophe der Textgrundlage ohne Wiederholung, sodass die Frage am Ende der ersten Strophe, ob Delia noch lebe, das Rezitativ abschließt. Auf diese Weise entsteht, auch aufgrund des unvollständigen elften Takts, eine Überleitung in das nachfolgende Air. Dieses eröffnet ein Moderato mit den Textstrophen zwei und drei, an das sich ein Allegro und eine Minuetta anschließen. Während Worgan im Allegro die ersten vier Verse der letzten Strophe thematisiert, beschränkt er sich in der Minuetta auf die letzten beiden Zeilen, womit die erfolglose Suche nach Delia die Komposition beendet.

Moderato, Allegro und Minuetta legt Worgan als eigenständige Bereiche mit abweichenden Vortragsbezeichnungen und Taktarten an; lediglich die Verwendung von F-Dur – wahrscheinlich gedacht als harmonischer Hinweis auf die Pastoralität des Textes – stiftet einen überspannenden Zusammenhalt als Grundtonart der gesamten Kantate. Weitere Verbindungslinien zwischen den vier Abschnitten schafft Worgan nur vereinzelt, indem beispielsweise Allegro und Minuetta ohne instrumentale Einleitung beginnen. Ansonsten gestaltet Worgan die drei Teile unabhängig voneinander, sodass der Kantate ein großer Abwechslungsreichtum zu Eigen ist.

Das beginnende Moderato setzt sich aus drei umfangreichen Binnenabschnitten mit mehreren unregelmäßigen Phrasen zusammen, die thematisch differieren. In A bringt Worgan die zweite Strophe der Textgrundlage zunächst einmal komplett, bevor er in der vierten Phrase die Verse 11 und 12 nochmals aufgreift. Den Übergang zur Textwiederholung verdeutlicht der harmonische Wechsel von F-Dur in die fünfte Stufe C-Dur zum Ende der dritten Phrase (ab T. 35). F-Dur setzt dann erst mit B wieder ein, das den Zeilen 13 bis 16 der dritten Strophe gewidmet ist, wohingegen die letzten beiden Verse dieser Strophe C vorbehalten sind. Der inhaltliche Schwerpunkt des Moderato liegt damit auf dem Vergleich von Delias Aussehen und Wesen mit der Natur. Als mögliche Andeutung der pastoralen Grundstimmung komponiert Worgan auf Basis des mäßigen alla breve eine syllabisch geprägte Melodie, in der eine Vielzahl rhythmisch schlichter Motive zu finden sind und die ohne auffällige rhythmische oder harmonische Virtuosität auskommt. Einige kurze Muster, wie zum Beispiel die Folge einer Sechzehntel und einer punktierten Achtel, setzt Worgan dabei in veränderter Form in allen drei Binnenabschnitten ein, wodurch das Moderato an motivischer Verbindung gewinnt. Um die Phrasen und Binnenabschnitte trotzdem deutlich abzugrenzen, strukturiert er die Vokallinie oft mithilfe der leicht variierten Wiederholung einer Passage von ein oder zwei Takten. Da Worgan zudem die Melodie immer wieder mit Pausen unterbricht und häufig weite Sprünge in den von Tonschritten dominierten Verlauf

einstreut, entstehen kurzgliedrige Phrasen ohne singulären Höhepunkt, auf den über eine längere Passage hingearbeitet werden würde. Lediglich die Abschlussphrasen in A, B und C dienen als eine Art Coda, wenn Worgan die vokale Virtuosität durch vergleichsweise lange Melismen leicht steigert. So integriert er am Ende von C ein Melisma bestehend aus acht Sechzehntelnoten, mit denen er Delias wie Wein um ihr Gesicht rankende Locken abbildet. Neben der Schlusswirkung derartiger Wendungen geht Worgan auch andeutungsweise auf Bilder und Begriffe des Textes ein. Trotzdem findet eine intensive Textausdeutung nicht statt. Auch verzichtet er auf einen alles überspannenden motivischen Bogen, wodurch das Moderato wie eine Aneinanderreihung unterschiedlicher musikalischer Ideen wirkt. Dass dabei die Melodie das uneingeschränkte Zentrum der Aufmerksamkeit bildet, zeigt die fast ausnahmslose Verdoppelung der Singstimme durch die ersten oder zweiten Violinen. Nur der Bass erhält eine durchweg vom Tenor eigenständige Linie, mit der das harmonische Fundament geliefert wird.⁷²⁴ Damit ist das Moderato ein einfach gehaltener, kantabler Abschnitt der Kantate, mit dem Worgan die schlichte pastorale Atmosphäre der vertonten Strophen zum Ausdruck bringt.

Demgegenüber bringt das Allegro einen Umschwung. Formal ist es einfach konstruiert mit einer Abfolge von vier unregelmäßigen Phrasen. Da Worgan die ersten beiden Verse der vierten Strophe nur einmal in der ersten Phrase vertont, betont er die Verse 21 und 22 und damit Delias leichtfüßiges Tanzen. Wie bereits im Moderato wechselt Worgan im Allegro von F-Dur nach C-Dur, das er für die abschließende Koloratur ab Takt 101 als Grundlage nimmt. Die Rückkehr nach F-Dur verlegt er in die Minuetta, wodurch die beiden Teile über die textliche Nähe mit der Aufteilung der vierten Strophe auf Allegro und Minuetta hinaus verbunden sind. Im Zentrum des Allegro steht dann Delias Tanzen, das Worgan bereits durch die Wahl eines schnellen Allegro im tänzerischen 12/8-Takt durchscheinen lässt. Außerdem passt er die Melodie scheinbar genau an die zugrundeliegenden Verse an. So beginnt das Allegro mit einer syllabisch dominierten, wellenförmigen Linie im pianissimo, womit Arne den leichtfüßigen Gang Delias über die Wiesen wiedergibt. Einen plötzlichen Kontrast dazu bringt nach zwei Takten das forte des gesamten Orchesters, das auf diese Weise die späteren Koloraturen der Singstimme als Ausdruck von Delias Tanz vorwegnimmt. Kontraste etwa zwischen leise und laut sowie syllabisch und melismatisch durchziehen das Allegro von Beginn bis Ende und tragen zusammen mit der Integration der Koloraturen und des schnelleren Tempos zur höheren Dramatik des Formteils gegenüber dem Moderato bei.

Die Minuetta im 3/8-Takt, die sich als Art Schlusstanz deuten lässt, rundet die Kantate in mehrfacher Hinsicht ab. Worgan wiederholt hierfür die letzten beiden Verse in einer zweiteiligen Mikroform AB, deren Abschnitte – ähnlich wie im Moderato – mehrere unregelmäßige Phrasen umfassen. Im Hinblick auf die Melodie handelt es sich hierbei um den rhythmisch bewegtesten Bereich der Kantate mit der Dominanz kleingliedriger Motive, woraus sich eine melismatisch geprägte Linie ergibt. Zudem integriert Worgan relativ viele Verzierungen wie Triller und Vorhalte, durch die er die rhythmische Variabilität zusätzlich verstärkt. Das tänzerische Element der Minuetta rückt vor allem durch die Bevorzugung schneller, variabler Motive in den Vordergrund, wobei oft weite Tonsprünge die schrittweisen Bewegungen der Melodie unterbrechen. Die Minuetta suggeriert Leichtigkeit und

⁷²⁴ Die Singstimme ist im Violinschlüssel notiert, jedoch wird Thomas Lowe als Vokalist im Titel spezifiziert, weshalb hier vom Tenor als ausführender Vokalist gesprochen wird.

Beweglichkeit, womit Worgan aber nicht unbedingt auf die Thematik – das Fragen des lyrischen Ichs nach Delia – eingeht. Vielmehr bildet die Minuetta nach dem kantablen Moderato und dem dramatischen Allegro einen wirkungsvollen Abschluss der Kantate.

Gerade weil Moderato, Allegro und Minuetta sehr unterschiedlich sind, erscheint der Aufbau als eine Aneinanderreihung von drei unabhängigen Liedern, die durch einzelne Elemente wie die gemeinsame Textgrundlage oder die gleiche Grundtonart zusammengehören. Worgan verzichtet aber auf einen thematischen Bogen, der die Kantate motivisch überspannen würde. So erzielt er durch die Kombination von drei unterschiedlichen Bereichen einen großen Abwechslungsreichtum innerhalb eines einzigen Werks. In ihrer musikalischen Gestaltung weist die Kantate zudem punktuell auf die Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück. Darauf deuten unter anderem die unregelmäßige Phrasenstruktur ohne symmetrische Grundkonzeption sowie die Verwendung des Generalbasses als harmonischer Untergrund hin, der in einem sehr schnellen harmonischen Rhythmus mit der Bevorzugung von Vierteltonbewegungen vorwärtsgeht. Darüber hinaus wirkt die Melodie aufgrund der motivischen Mannigfaltigkeit und dem Einsatz der vielen kleinen Motive und Verzierungen etwas überladen, weshalb sich Worgans Komposition von der motivisch schlichteren, stilistisch einheitlicheren Melodik beispielsweise von Thomas Augustine Arne abhebt.

Woman, 1761

Demgegenüber offenbart die Ballade „Woman“ Worgans typische Vorgehensweise für seine Vauxhall Songs, die dem unteren Komplexitätslevel nahe stehen. Wie Arne zielt er bei dieser Gruppe auf eine Musiksprache mit simplen Gestaltungselementen in allen kompositorischen Bereichen ab.

John Worgan
Text: anonym

Andante Ardito

6 $\frac{7}{3}$

No_ long-er let whim-si - cal_ song-sters com-pare, the_

f *p*

11
mer-its of wine with the charms of the fair; I ap - peal to the men to de -

15
ter - mine be - tween a tun-bel - lied Bac-chus and beau-ty's fair Queen, a

19
tun-bel-lied Bac-chus and beau-ty's fair Queen.

6 5 6

6 4 6 5

6 5

f *p* *f* *p* *tr* *ff*

KA 14: Worgan, „Woman“, 1761⁷²⁵

Text 19: Worgan, „Woman“, 1761

1	No longer let whimsical songsters compare,	a	4
2	The merits of wine with the charms of the fair;	a	4
3	I appeal to the men to determine between	b	4
4	A tunbellied Bacchus, and beauty's fair Queen.	b	4
5	The pleasures of drinking henceforth I resign,	c	4
6	For tho' there is mirth, yet there's madness in wine;	c	4
7	Then let not false sparkles our senses beguile,	d	4
8	'Tis the mention of Chloe that makes the glass smile.	d	4
9	Her beauty's with rapture my senses inspire,	e	4
10	And the more I behold her, the more I admire;	e	4
11	But the charms of her temper and mind I adore,	f	4
12	These virtues shall bless me when beauty's no more.	f	4
13	How happy our days when with love we engage,	g	4
14	'Tis the transport of youth, 'tis the comfort of age;	g	4
15	But what are the joys of the bottle or bowl?	h	4
16	Wine tickles the taste, love raptures the soul.	h	4

⁷²⁵ Vgl. Worgan, Collection 1761, S. 6/7.

17	A sot as he riots in liquor will cry,	i	4
18	The longer I drink the more thirsty am I;	i	4
19	From this fair confession, 'tis plain my good friend,	j	4
20	You're a toper eternal, and drink to no end.	j	4
21	Your bigbellied bottle may ravish your eye,	k	4
22	But how foolish you'll look, when your bottle is dry!	k	4
23	From woman, dear woman sweet pleasure must spring,	l	4
24	Nay the stoics must own it. – She is the best thing.	l	4
25	Yet some praises to wine, we may justly afford,	m	4
26	For a time it will make one as great as a Lord;	m	4
27	But woman for ever gives transport to man,	n	4
28	And I'll love the dear sex – aye as long as I can.	n	4

Als Textgrundlage dient ein formal regelmäßiges Gedicht in Octosyllabischen Couplets von Francis Fawkes (1720–1777), in dem das lyrische Ich in sieben unmissverständlich formulierten Strophen die Vorzüge der Frau – Chloe fungiert als Vergleichsobjekt – gegenüber dem Alkoholgenuss preist.

Die Klarheit des Textes gibt Worgan mit seiner Vertonung wieder, bei der bereits die gewählte Tempobezeichnung Andante Ardito ein Hinweis auf die Kühnheit des Vergleichs von Liebe und Alkohol sein könnte.

Tabelle 25: Merkmale von „Woman“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andante Ardito	6/4	22 Takte	Ritornell abc	4–4 4–5–5	A-Dur	

Worgan komponiert nun ein kurzes Strophenlied von nur 22 Takten Länge im 6/4-Takt. Die vier Verse der Gedichtstrophen setzt er fast durchweg syllabisch in kurzen zwei oder drei Takte umfassenden Phrasen, die aber aufgrund der harmonischen Anlage sowie aufgrund der klaren Einschnitte durch halbe Noten oder Pausen in der Gesangslinie als drei größere Komplexe in der Anordnung abc aufgefasst werden können. Mit dieser Gliederung ergibt sich eine Trennung der Strophen in zwei Teile zu jeweils zwei Versen. Während Arne in a die ersten beiden Zeilen vertont, greift er für b die letzten beiden auf und erreicht durch die Wiederholung des letzten Verses in c einen inhaltlichen und formalen Abschluss der Komposition im Stile eines Refrains. Indem er außerdem primär Hauptfunktionen verwendet, deutliche Schlusswendungen an den Phrasenenden einsetzt und a lediglich mit einem kurzen Ausweichen von der Grundtonart A-Dur in die fünfte Stufe E-Dur beendet, verstärkt er die formale Klarheit des Lieds zusätzlich. Darüber hinaus verdeutlicht die plagale Kadenz in den Takten 15 bis 17 den Übergang von der zweiten zur dritten vokalen Phrase, die demgegenüber mit einer starken authentischen Kadenz schließt. Damit ist „Woman“ in den Grundzügen analog zu Arnes Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels gestaltet, da Worgan ebenso eine klar strukturierte Dur-Tonalität ohne eine komplexe Modulation oder unerwartete Harmoniefortschreitungen als Grundlage für die übersichtliche Strophenform wählt.

Der melodische Phrasenverlauf kann als gleichermaßen einfach bezeichnet werden. Schon der Tonumfang ist ausgesprochen eng mit einer Tessitura der Singstimme von e¹ bis f² und Worgan bevorzugt simple Tonfolgen, denen elementare Viertel-Achtel-Rhythmen und Tonsprünge auf Basis der jeweiligen Dreiklänge zugrunde liegen. Auch verzichtet er auf Koloraturen und setzt nur vereinzelt Vorhalte zur Verzierung der Melodie ein. Da er melodische Muster kaum wiederholt und keine auffälligen rhythmischen Motive erneut aufgreift, prägt zudem kein alles überspannendes Thema die Melodie, sondern es werden ständig neue Wendungen aneinandergereiht. Aufgrund der hohen Simplizität wirkt die Melodie „volksliedartig“, jedoch fehlt das Element der Wiederholung oder Sequenzierung, sodass das Stück an Einprägsamkeit verliert.

Von geringer Originalität zeugen auch die Instrumentalstimmen, bei denen Worgan ganz in der Tradition der Vauxhall Songs Ober-, Mittel- und Bassstimme – im Druck mit Ausnahme der Fagotte im Bass ohne Instrumentenspezifizierung – komponiert. Deren Verläufe sind wie die Gesangslinie elementar und weisen keine melodische, rhythmische oder harmonische Virtuosität auf, sondern werden von einfachen Viertel-Achtel-Bewegungen dominiert. Ähnlich zur Vorgehensweise bei Volksliedern bildet die Oberstimme der Violinen durchgehend die Melodie ab, während die Mittelstimme, die wahrscheinlich von den Violen gespielt wurde, über weite Strecken der Komposition parallel darunter verläuft. Vor allem in der instrumentalen Einleitung verstärkt zudem der Bass die oberen Streicher mit einer rhythmisch analogen Linie. Von Zeit zu Zeit konzipiert Worgan aber auch die Bratschen und den Bass miteinander und gibt ihnen einen übereinstimmenden Verlauf wie etwa in den beiden Abschlusstakten (T. 21/22). Damit ist der Instrumentalsatz einheitlich und bietet keine klanglichen Kontraste. Zu dem gleichförmigen Eindruck trägt ebenso bei, dass Worgan keine auffälligen dynamischen Abstufungen einbaut. Vielmehr wechselt er für die instrumentalen Übergänge vor, zwischen und nach den Vokalteilen von piano zu forte und nimmt die Fagotte zur Bassgruppe hinzu, wodurch der Sopran weiter in den Mittelpunkt rücken. Allein weil die simple Melodie im Zentrum des Werks steht, ist dessen hohe Verständlichkeit gewährleistet.

With Sweet Words and Looks so Tender, 1771

Über größere Originalität verfügt „With Sweet Words and Looks so Tender“ aus Worgans dreizehnter Sammlung von Vauxhall Songs. Dies begründet sich zum Teil durch die Integration der Klarinette als Melodieinstrument, was im Titel des Stücks explizit Erwähnung findet: „With Sweet Words and Looks so Tender“ ist als „A Favourite Air, with Clarinets“ überschrieben. Anhand dieses Lieds lässt sich daher auch Worgans Behandlung der Klarinette in seinen Werken für die Vauxhall Gardens exemplarisch vor Augen führen, auch wenn „With Sweet Words and Looks so Tender“ nicht seine erste derartige Komposition für Vauxhall darstellt.⁷²⁶

⁷²⁶ Vgl. die Ausführungen zur Aufnahme der Klarinette in den Vauxhall Songs in Kapitel III.6.4. Vor „With Sweet Words and Looks so Tender“ integrierte Worgan die Klarinette nachweislich in zwei Kompositionen für Vauxhall, in „Oh Stay, Brightest Liberty“ 1760 und einem Stück, bei dem die erste Seite nicht überliefert ist aus *A Collection of the new Songs* von 1761.

Vivace

6 6 4 5 6 6

7 *f* *tr* *tr*

5 6 4 3 6 6 6 6

11 *p* *f* *p* *p*

6 4 3 6 4 3 6 4 3

15 words and looks so ten - der, well you have your flame ex - press'd, and con - jure me to sur -

6 5 6 4 5 6

20 - ren - der, all you wish to make you bless'd, to make you bless'd,

5 6 6 5 6 4 3 6 5 4 6

With sweet

248

KA 15: Worgan, „With Sweet Words and Looks so Tender“, 1771⁷²⁷

Text 20: Worgan, „With Sweet Words and Looks so Tender“, 1771

1	With sweet words and looks so tender,	a	4
2	Well you have your flame exprest,	b	4
	And conjure me to surrender,	a	4
4	All you wish to make you blest.	b	4
5	Say, for yet I'm not complying,	c	4
6	If bright honour sways your mind?	d	4
7	Then there can be no denying,	c	4
8	When you ask I must be kind.	d	4

Das Gedicht stellt nun noch keine Verbindung zum gewählten Hauptinstrument her, wie es bei dem besprochenen „The Trumpet Song“ von Arne bereits im Titel erfolgt.⁷²⁸ Vielmehr handelt es sich bei „With Sweet Words and Looks so Tender“ um ein thematisch und formal konventionelles Liebesgedicht des 18. Jahrhunderts, das in zwei regelmäßigen

⁷²⁷ Vgl. Worgan, Collection 1771, S. 14/15.

⁷²⁸ Vgl. die Vorstellung von Arnes „The Trumpet Song“ ab S. 194.

Strophen mit Kreuzreim und vierhebigen Trochäus aufgebaut ist. Inhaltlich ist der Text zwar relativ abstrakt gehalten, da eine Spezifizierung der Protagonisten oder der Handlung ausbleibt. Trotzdem ist der Inhalt leicht verständlich, denn das lyrische Ich bekundet dem/der Geliebten nach dessen/deren Liebeserklärung die eigene Zuneigung.

Zur Vertonung der Vorlage wählt Worgan ein Vivace im Alla-breve-Takt, das ein Miteinander komplexer und einfacher Gestaltungsmittel kennzeichnet.

Tabelle 26: Merkmale von „With Sweet Words and Looks so Tender“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Vivace	Alla-breve	70 Takte	Ritornell A B A C A	4-4-6 4-4-6-6 4-4-4 4-4-6-6 4-4-3-4-6-3 4-4-6-6	F-Dur	Nach C-Dur Nach a- und d-Moll

Formal legt Worgan das Ganze als Rondo an, dessen Ritornell A er nicht ausschreibt. Harmonisch wechselt er dabei von der Grundtonart F-Dur, die er für A ohne Ausweichungen beibehält, erst im B-Teil kurz in die fünfte Stufe C-Dur. Bis dahin verläuft die Harmonik ohne nennenswerte Auffälligkeiten mit einem raschen harmonischen Rhythmus und der Dominanz der Hauptfunktionen. Nur C ist harmonisch offener angelegt. Als erstes tonales Zentrum fungiert a-Moll mit der Verwendung von gis als Leitton, bevor Worgan ab Takt 51 ein cis hinzunimmt und damit kurzzeitig nach d-Moll ausweicht. Es folgt ein harmonisches Schwanken, das am Ende in a-Moll mündet. Darüber hinaus baut Worgan einige interessante Wendungen ein, weshalb „With Sweet Words and Looks so Tender“ ein Stück weit aus dem Korpus der Vauxhall Songs heraussticht. Gleichzeitig ist es aber ein typisches Beispiel für Worgans Vorgehensweise auf dieser Kompositionsebene, da es auf die Harmonik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückweist.

Auch im Hinblick auf die Phrasenstruktur entspricht das Air Worgans formaler Gestaltung seiner Vauxhall Songs. Obwohl er das Stück in unregelmäßigen Phrasen gliedert, dienen meist drei- oder viertaktige Passagen als Grundlage. Längere Komplexe ergeben sich vor allem durch coda-artige Verlängerungen, Koloraturen, Melismen und Textwiederholungen. Während Worgan die erste Strophe in A setzt, teilt er die vier Verse der zweiten Strophe auf B und C auf. Damit greift er die Zweiteilung des Gedichts in der Kompositionsstruktur auf und legt mit dem Wiederaufgreifen von A einen Schwerpunkt auf die erste Strophe, in der die Liebeserklärung des/der Geliebten und das Werben um das lyrische Ich thematisiert werden. Dennoch stuft Worgan auch die zweite Strophe mit dem Bekenntnis der Zuneigung des lyrischen Ichs als bedeutend ein, wenn er jeweils zwei Verse in einem Abschnitt vertont und sie mindestens zweimal wiederholt.

Die inhaltliche Gegensätzlichkeit der Textgrundlage setzt Worgan melodisch ebenfalls um, und zwar durch die deutliche Abgrenzung von Ritornell und Couplets. In A überbrückt er die meisten weiten Tonsprünge mit Durchgangsnoten oder Verzierungen und setzt üblicherweise zwei Noten für eine Silbe mit einem wellenförmigen Auf und Ab, sodass sich eine fließende legato-Linie ergibt. Außerdem baut er nur wenige kurze Pausen ein, wodurch eine enge Verbindung der Phrasen entsteht. Dies unterstützt die motivische Anlage der drei

vokalen Phrasen, Worgan konstruiert schließlich auf der Mikroebene das auf Wiederholung basierende Schema aa'b. Erst für die dritte Phrase, die mit der virtuellen Koloratur einen wirkungsvollen Abschluss der Passage darstellt, bringt er neben stark variiertem Material auch neue Motive. Gegenüber dem kantablen Ritornell herrscht in B Syllabik vor. Vermehrt integriert Worgan zudem Tonsprünge, und vor allem durch die akzentuierten Achtelbewegungen in den Streichern, die Achtelpausen auf der ersten und zweiten Zählzeit deutlich abtrennen, wirkt die Passage relativ statisch. Die rhythmische Ebene scheint wenigstens in der ersten Phrase im Vordergrund zu stehen, bevor Worgan ab Takt 41 zu einer schrittweise voranschreitenden Wellenlinie mit der Klarinette als Hauptmelodieinstrument zurückkehrt. In C bringt Worgan für die erste Phrase, die syllabisch dominiert ist, nochmals neue Motive, wie etwa das punktierte Achtelmuster mit Wechselnote nach oben zur Betonung des Nein. Gleichzeitig kombiniert er im weiteren Verlauf Gestaltungselemente aus A und B, so integriert er ab der zweiten Phrase immer häufiger paarweise gegliederte Achtelbewegungen, die an das Ritornell erinnern und das lyrische Ich als sanft charakterisieren lassen. Auf B bezieht sich Worgan besonders durch das Aufgreifen der akzentuierten Viertel und Achtel in den Streichern, die die Aussage des lyrischen Ichs, dass es kein Leugnen seiner Liebe gebe, unterstreichen.

Zusätzliche Wirkung erhält C dann durch den Einsatz des Begleitensembles, da Worgan wichtige Motive oder Abschlussfloskeln, die zuerst in der Singstimme auftreten, dann von den Streichern und den Klarinetten während des Pausierens des Soprans wiederholt werden. Meist setzt Worgan diese Antworten des Orchesters zur weiteren Verstärkung im forte, sodass sich ein ständiger Wechsel zwischen piano und forte ergibt. Außerdem lässt er im Normalfall die Singstimme von einem Melodieinstrument verdoppeln und überträgt den zweiten Violinen eine parallel darunter verlaufende Mittelstimme. Die Verwendung des Orchesters mit den ersten Violinen als Hauptmelodieinstrument, den zweiten Violinen mit einer melodischen Mittelstimme und der Bassgruppe mit einer relativ einfachen Basslinie, die sich hauptsächlich in Vierteln bewegt, bleibt in allen drei Teilen gleich.

Die Klarinette, die schon im Titel des Werks hervorgehoben wird, dient als ergänzende Melodie- oder Bassstimme, indem sie entweder Sopran, Violinen oder Bass mit einer analogen oder parallel geführten Linie verstärkt. Dabei setzt Worgan sie nicht durchgehend ein, sondern lässt sie häufig pausieren. Auf diese Weise heben sich die Passagen mit Klarinetten klanglich vom Rest der Komposition ab und gewinnen an Gewicht, was besonders an Phrasen- oder Abschnittsenden offensichtlich wird. Außerdem setzt Worgan das Instrument prominent in Szene, wenn er die erste Klarinette oft mit der höchsten Lage im Satz betraut und sie über die ersten Violinen legt. Damit reicht der Tonrahmen der ersten Klarinette von f^1 bis a^2 , während die zweite sich zwischen g bis d^2 bewegt. Mit diesem weiten Tonumfang treten die Klarinetten deutlich aus dem Gesamtklang des Ensembles heraus und fungieren als eine wichtige klangliche Erweiterung. Gerade mit dieser Funktion entspricht die Integration des Blasinstruments in „With Sweet Words and Looks so Tender“ den Gepflogenheiten in den 1760er- und 1770er-Jahren, in denen es sich allmählich einen festen Platz im Orchester erkämpfte.⁷²⁹ Da die Klarinette zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von „With Sweet Words and Looks so Tender“ 1771 aber noch nicht zu den etablierten Mitgliedern in den Londoner Klangkörpern zählte, wurde wahrscheinlich in der

⁷²⁹ Vgl. die Ausführungen zur Etablierung der Klarinette im 18. Jahrhundert in Kapitel III.6.4.

Liedüberschrift der Publikation explizit auf ihren Einsatz hingewiesen. Ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen Instrument und Textgrundlage bestand aber nicht, sodass der Hinweis darauf im Titel lediglich die besetzungstechnische Besonderheit des Lieds betonte.

IV.7. Johann Christian Bachs Vauxhall Songs

IV.7.1. Bachs Vauxhall Songs in seinem Gesamtschaffen

Eine vollkommen andere Musiksprache als Arne oder Worgan verwendete der dritte hier als Hauptvertreter behandelte Komponist von Vauxhall Songs, Johann Christian Bach. Gleichzeitig nimmt er innerhalb des Repertoires auch eine besondere Rolle ein, denn er repräsentiert die ausländische Musikergemeinde, da er sich erst nach ersten beruflichen Erfolgen vor allem in Italien in London niederließ. Schnell entwickelte er sich dann aber zu einer prägenden Figur des Londoner Musiklebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Obwohl der jüngste Bach-Sohn lange Zeit nur wenig Beachtung in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung fand – aus der Bach-Familie wurden vorrangig sein Vater Johann Sebastian oder sein älterer Bruder Carl Philipp Emanuel behandelt –, häufen sich in den letzten Jahrzehnten Veröffentlichungen zu verschiedenen Aspekten seines Schaffens. Einige interessante Bereiche aus seinem Œuvre sind aber noch immer nicht aufgearbeitet wie seine Vauxhall Songs, die nicht nur eine neue Perspektive auf dieses Repertoire eröffnen, sondern auch eine interessante Form der Vokalkomposition innerhalb des Bach'schen Gesamtwerks bilden. So schreibt Marc Vignal, seine „[...] *Vauxhall Songs* [seien], raffinierte Stücke von starkem melodischem Reiz, denen zugleich das Aristokratische und das Populäre [anhaften] [...].“⁷³⁰ Im zeitgenössischen Diskurs des 18. Jahrhunderts finden sich dagegen vor allem allgemeine Bemerkungen zu Bachs Vokalstil, der primär im Hinblick auf seine Opern als einflussreich bewertet wurde. „Seine *Opern*, die er in England, Italien und Deutschland setzte, verrathen alle den Herrschergeist im Gebiete der Tonkunst“, wie es Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* formulierte und Burney zeigte sich ebenfalls schnell von Bachs Musikstil begeistert.⁷³¹

„But this excellent master soon convinced us that he possessed every requisite for a great musician: by the songs he afterwards composed in every style of good singing; by his symphonies, quartets, and concertos for almost every species of instrument, as well as by his expressive and masterly performance on the piano forte.“⁷³²

Johann Christian Bach traf im Herbst 1762 in der englischen Hauptstadt ein, nachdem er dank des Erfolgs seiner Opera seria *Catone in Utica* in Neapel im Jahr zuvor zwei Aufträge des Londoner King's Theatres erhalten hatte. Nach einigen von ihm geleiteten Pasticci lieferte er im Februar 1763 dann seine erste eigens für London komponierte Oper, *Orione ossia Diana vendicata*, die auf großes Interesse stieß. Sein zweites Werk, *Zanaida*, folgte im Mai desselben Jahres mit etwas geringerem Erfolg. Obwohl das Londoner Publikum beide Opern schätzte, wurde Bach aufgrund des Impresario-Wechsels am King's Theatre nach der Saison 1762/1763 aber nicht erneut engagiert. Dennoch verzichtete er trotz zahlreicher Angebote aus

⁷³⁰ Vignal, Bach-Söhne, S. 203.

⁷³¹ Schubart, *Ideen*, S. 201/201.

⁷³² Burney, *History*/4, S. 482.

Italien darauf, England zu verlassen. Für London bedeutete das einen Glücksfall, da Bach bis zu seinem Tod 1782 das dortige Musikleben entscheidend mitgestaltete.⁷³³

Bereits während seiner ersten Monate in London hatte Bach nämlich so weit Fuß gefasst, dass er nicht allein auf die Arbeit am King's Theatre angewiesen war. Schnell stellte er zum deutschsprachigen Hof Kontakt her, was ihm 1763 die Position des Musikmeisters von Queen Charlotte (1744–1818), geborene Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz, einbrachte. Bis zu seinem Tod hatte er diesen Posten inne, zu dessen Aufgaben die Hofkompositionen, die Organisation und Leitung von privaten Kammerkonzerten sowie das Unterrichten der Königin und ihrer Familie zählten. Wie hoch Bach zu diesem Zeitpunkt in der Gunst des Herrscherhauses stand, bezeugt auch das königliche Privileg zur exklusiven Veröffentlichung seiner Werke in Großbritannien, das er Ende 1763 erhielt und über 14 Jahre behalten sollte. Dieses Druckprivileg, das Raubkopien verbot, stellte seine Arbeiten unter den direkten Schutz des Königs. Dabei beschäftigte sich Bach seit seiner Ankunft in London intensiv mit den Rahmenbedingungen der Publikation. Um bessere Kontrolle über die Verbreitung seiner Kompositionen zu erlangen – zunächst agierte er als selbstverantwortlicher Herausgeber –, pflegte er gute Kontakte mit Londoner Musikdruckern, besonders mit dem Verlagshaus Welcker, welches er später mit der Herausgabe seiner ersten Vauxhall Songs betraute. Indem er außerdem mit Unternehmen in Paris und Amsterdam in Verbindung stand, vergrößerte er seine Bekanntheit auch auf dem Kontinent. Zudem setzte er sich gerichtlich für seine Belange im Hinblick auf das Urheberrecht ein, wie der Prozess gegen die Londoner Verleger Longman und Lukey im Jahr 1773 beweist.⁷³⁴

Daneben festigte Bach seine Position in London auch in anderen Sektoren des städtischen Musiklebens. Besonders die Freundschaft und Zusammenarbeit mit dem aus Köthen stammenden Komponisten und Gambisten Carl Friedrich Abel, mit dem Bach ab 1764 regelmäßige Musikaufführungen veranstaltete, waren hierfür von Bedeutung. Ihr erstes gemeinsames Konzert fand am 29. Februar 1764 im großen Saal in den sogenannten Spring Gardens in der Nähe des St. James's Park statt, wozu Bach unter anderem die neukomponierte Serenata *Galatea* beisteuerte. Ab 1765 begannen die beiden Musiker dann selbst Abonnementreihen zu initiieren, die im Carlisle House in Soho, in den Almack's Assembly Rooms in St. James und ab 1775 in den Hanover Square Rooms abgehalten wurden. Zwischen 1766 und 1780 beliefen sich die stattfindenden Konzerte auf ungefähr 15 pro Jahr, wobei jeweils der Mittwochabend von Januar bis Mai genutzt wurde. Schnell etablierten sich die Bach-Abel-Konzerte, in denen besonders neue Instrumentalwerke, aber auch Vokalkompositionen der beiden Veranstalter gespielt wurden, als eine feste Größe im Londoner Konzertwesen. Aufgrund der Gestaltung, Organisation und Regelmäßigkeit hatte diese Reihe wichtigen Anteil an der Entwicklung der regulären jährlichen Konzertserien der Großstadt.⁷³⁵

⁷³³ Vgl. Warburton, *Bach's Operas*, S. 8–20 sowie Gärtner, *Bach*, S. 214–216 und 233/234 sowie Burney, *History*/4, S. 481.

⁷³⁴ Vgl. Vignal, *Bach-Söhne*, 192/193 sowie Warburton, *Bach MGG*, Sp. 1361 sowie Gärtner, *Bach*, S. 246–248. Gärtner liefert eine Abschrift des königlichen Schutzbriefs. Vgl. Bach, *Favourite Songs*, S. v sowie Small, John: J.C. Bach goes to Law, in: *The Musical Times* 76 (1985), S. 526–529; im Folgenden zitiert als: Small, *Bach goes to Law*.

⁷³⁵ Vgl. Roe, *Bach NGr*, S. 415 sowie Warburton, *Bach MGG*, Sp. 1361 und 1364 sowie McVeigh, *Entrepreneur*, S. 49.

Darüber hinaus komponierte Bach für Veranstaltungen, die er nicht selbst organisierte. So setzte ab 1766 auch seine Arbeit für die Vauxhall Gardens ein, die ihm als Vergnügungsgarten mit einem sozial breiter gefächerten Publikum, als es in Opernhaus oder Konzertsaal zu finden war, eine exzellente Möglichkeit boten, seine Stellung in der Großstadt auszubauen. Obwohl aus Bachs Feder nur 15 Songs für Vauxhall überliefert sind, verdeutlichen diese seine Aktivitäten in unterschiedlichen Bereichen vom Hof bis hin zum öffentlichen Konzert. Seine rasche Etablierung als Lehrer verschaffte ihm zudem Zugang zu den aristokratischen und finanzstarken bürgerlichen Gesellschaftsschichten. Auf der einen Seite konnte sich Bach so finanziell auf seine Beschäftigung für das britische Königshaus verlassen, auf der anderen Seite war er trotzdem auf freiberufliche Aktivitäten angewiesen. Folglich löste er sich von der Abhängigkeit von einem einzigen Arbeitgeber und war in der Lage, als freischaffender Musiker in multiplen Arbeitsverhältnissen zu leben.⁷³⁶

Trotz allem sah sich Bach gegen Ende seines Lebens einem immer größer werdenden beruflichen Druck ausgesetzt, da in den späten 1770er-Jahren sein Erfolg allmählich nachließ. Nach dem schnellen Aufschwung der Bach-Abel-Konzerte stieg beispielsweise ab 1774 die Konkurrenz auf dem Gebiet der regelmäßigen Konzertreihen mit Veranstaltungen im Pantheon, was ein sinkendes Interesse an Bachs Werken in den späten 1770er-Jahren ergänzte. Zudem scheint Bach sich zuvor finanziell übernommen zu haben, als er zusammen mit Abel und dem italienischen Tänzer und Impresario Giovanni Andrea Gallini (1728–1805) mit den Hanover Square Rooms einen eigenen Konzertsaal bauen ließ. Dazu kam, dass aufstrebende Musiker wie Johann Samuel Schroeter (1752–1788) sowie auf dem Gebiet der italienischen Oper Antonio Sacchini (1730–1786) oder Venanzio Rauzzini (1746–1810) seine führende Position als Lehrer und Komponist infrage stellten.⁷³⁷ Wie Gärtner bemerkt, spielte hierbei Bachs Abwesenheit aufgrund seiner Kompositionsaufträge für Paris eine entscheidende Rolle. Zur zunehmend prekären Finanzsituation – Gärtner schreibt, dass Bach seinen aufwendigen Lebensstil trotz der Verschlechterung seiner finanziellen Lage beibehielt –, gesellten sich ab 1781 gesundheitliche Probleme, die am 1. Januar 1782 schließlich zu Bachs Tod führten.⁷³⁸

Dennoch blieb Bach noch lange in Erinnerung, da sich seine Kompositionen für ungefähr 60 Jahre auf den Londoner Spielplänen hielten; ein im 18. und frühen 19. Jahrhundert beträchtlicher Zeitraum. Seine Werke wurden sowohl vor als auch nach seinem Tod vom Londoner Publikum sehr geschätzt, weshalb die englische Hauptstadt als die erfolgreichste Station in seinem Leben gelten kann. Bach konnte sich dort über mehr als 20 Jahre beruflich behaupten. Gleichzeitig war er bereits am Ende der 1760er-Jahre zu einem gefragten Musiker im In- und Ausland aufgestiegen, sodass die Musiklandschaft der Stadt an seiner Anwesenheit ebenso gewann.⁷³⁹

⁷³⁶ Vgl. Tomita, *English Bach*, S. 64/65 sowie Warburton, *Bach MGG*, Sp. 1360 sowie Roe, *Bach NGr*, S. 414.

⁷³⁷ Vgl. McVeigh, *Entrepreneur*, S. 50 sowie Gärtner, *Bach*, S. 401–404 sowie Warburton, *Bach MGG*, Sp. 1364.

⁷³⁸ Außerdem musste Bach nach seiner Rückkehr aus Frankreich feststellen, dass sein Hausmeister, möglicherweise seine Haushälterin, 1000 Pfund – damals eine beträchtliche Summe – gestohlen hatte. Vgl. Warburton, *Bach MGG*, Sp. 1366. Gärtner spricht in diesem Zusammenhang von einer „betrügerischen Haushälterin“. Gärtner, *Bach*, S. 435. Die angehäuften Schulden konnte seine Frau Cecilia nur durch die finanzielle Unterstützung von Queen Charlotte bewältigen, die sich ihrem Musikmeister anscheinend noch über dessen Tod hinaus verpflichtet fühlte. Vgl. Gärtner, *Bach*, S. 438 sowie Warburton, *Bach MGG*, Sp. 1364/1365.

⁷³⁹ Vgl. Warburton, *Bach MGG*, Sp. 1381 sowie Seebandt, *Arientypen Bachs*, S. 18 sowie Roe, *Bach NGr* S. 415.

Von besonderer Bedeutung für Bachs Erfolg war sicherlich die Qualität seiner Musik. Diese profitierte davon, dass er unterschiedlichen Strömungen vom polyphonen, elaborierten Stil des Vaters Johann Sebastian bis hin zu den von kantablen Melodien dominierten Operntraditionen Italiens ausgesetzt war, die er zu einer individuellen Ausdrucksweise verschmolz. Der italienische Einfluss ist vor allem in der Melodieführung zu erkennen, zu der eine harmonisch reiche und differenzierte Begleitung hinzukam, die vom Einfluss des Vaters, des Bruders Carl Philipp Emanuel sowie des Mannheimer Orchesters zeugt.⁷⁴⁰ Riva Rifkin schreibt daher: „[...] despite these varied influences, Bach does not belong to one school, but took from each that which suited him.“⁷⁴¹ Mit dieser Synthese trugen seine Kompositionen zur Herausbildung der stilistischen Vielfalt des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts bei und hatten Einfluss auf Komponisten wie Mozart.⁷⁴² Dieser, den Bach während dessen familiären Aufenthalte in London unterrichtet hatte, empfand deswegen Bachs Tod 1782 auch als Verlust für die Musik, was er in einem Brief an seinen Vater aus Paris vom 10. April folgendermaßen zum Ausdruck brachte: „[...] sie werden wohl schon wissen daß der Engländer Bach gestorben ist? – schade für die Musikalische Welt!“⁷⁴³

Der jüngste Sohn Johann Sebastian Bachs prägte demnach auch über die Grenzen Londons hinaus die Musikentwicklung der Zeit, obwohl seine Einflussnahme auf die englische Musik sicherlich am weitreichendsten war. Dies lässt sich auf verschiedene Aspekte zurückführen, die Percy M. Young in seiner *History of British Music* andeutet: „Prolific in all fields, personally popular, and the projector of concerts that were famous throughout Europe, Bach should have made a great impression on the musical life of the country of his adoption.“⁷⁴⁴ Gerade Bachs Vielseitigkeit kam ihm in London zugute, da er bereit war, seine Musik dem Geschmack des Publikums zu unterwerfen. Diese Eigenart erwähnte auch Schubart, obwohl er diesen Charakterzug nicht durchweg als positiv bewertete:

„So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accommodation in den Genius des Seculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, – hat wohl noch niemand wie dieser Bach gehabt. Er scheint sich ordentlich den Plan vorgesetzt zu haben, seinem Bruder in Hamburg zu beweisen, man könne gross seyn, und sich doch nach dem geringfügigen Geiste des Volks bequemen.“⁷⁴⁵

⁷⁴⁰ Vgl. Warburton, Bach MGG, Sp. 1379/1380 sowie Bach, Ensemble-Konzerte, S. VII sowie Saint-Foix, Georges de: A propos de Jean-Christien Bach, in: *Revue de Musicologie* 7 (1926), (Nachdruck der 1. Auflage 1967; hiernach zitiert), S. 84/85 und 87; im Folgenden zitiert als: Saint-Foix, Bach.

⁷⁴¹ Rifkin, Riva: Johann Christian Bach and Wolfgang Amadeus Mozart, *Relationships and Artistic Bonds*, Silver Spring 1998 (Morris Moore Series in Musicology 7), S. 10; im Folgenden zitiert als Rifkin, Bach and Mozart.

⁷⁴² Vgl. McVeigh, *Concert Life*, S. 122 sowie Vignal, Bach-Söhne, S. 244 sowie Kunze, Stefan: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie, Laaber 1993 (Handbuch der musikalischen Gattungen 1), S. 224; im Folgenden zitiert als: Kunze, Sinfonie. Vgl. Wyzewa, Théodore de und Georges de Saint-Foix: W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance a la pleine maturité (1756-1773), Bd. 1, Paris 1936, S. 120–123; im Folgenden zitiert als: Wyzewa, Mozart. Vgl. Rifkin: Bach and Mozart, S. 12–24 sowie Portowitz, Adena: The J. C. Bach – Mozart Connection, in: *Mozart in Context*, hrsg. von Adena Portowitz, o. O. 2006 (*Israel Studies in Musicology Online* 5, II), S. 93–95 und 102, online verfügbar unter: <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06-2/8_Bach-Mozart89-104.pdf>, Zugriff: 25.6.2013; im Folgenden zitiert als: Portowitz, Bach – Mozart.

⁷⁴³ Bauer, Wilhelm A. u. a. (Hrsg.): *Mozart Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, Kassel u. a. 1962/1963, S. 201; im Folgenden zitiert als: Bauer, Mozart Briefe/3.

⁷⁴⁴ Young, Percy M.: *A History of British Music*, London 1967, S. 248; im Folgenden zitiert als: Young, History.

⁷⁴⁵ Schubart, Ideen, S. 201. Schubart nennt Johann Christian fälschlicherweise Georg Bach, doch geht aus den Beschreibungen eindeutig hervor, dass es sich um Johann Christian handelt.

Nach Schubart unterwarf Johann Christian Bach seinen Musikstil dem Geschmack des Publikums, und das in einem zu starken Maße, sodass er „[...] nur höchst selten seinem eigenen Geschmack folgte, da gleichsam immer ein anderer schrieb, als er selbst; so haben nur wenige seiner Stücke Ichheit und Originalität.“⁷⁴⁶ Dennoch schien es Schubart, dass Bach ein „Meister in allen musikalischen Stylen [gewesen sei].“⁷⁴⁷ Schubart zufolge „[konnte] [d]ieser Bach [...] seyn was er wollte, und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel. Jetzt sprudelte er als Wasser, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmacks schimmert immer der Riesengeist seines *Vaters* durch.“⁷⁴⁸

Wie aus Schubarts Ausführungen hervorgeht, wurde Bach die Anpassung seiner Musiksprache zum Vorwurf gemacht. Lange Zeit genoss er daher im direkten Vergleich mit seinem Vater und seinem Bruder Carl Philipp Emanuel in der Musikwissenschaft nur geringes Ansehen, was unter anderem auf der mangelhaften Objektivität der Auseinandersetzung mit seinem Schaffen basiert. Eine Erklärung für die „Vergessenheit“, vielleicht auch der „Unterbewertung“ von Bachs Schaffen liegt darin, dass er zwischen zwei musikalischen Epochen und deren bekanntesten Vertretern stand. Er bewegte sich zwischen stilbildenden Komponisten wie Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel auf der einen Seite und Wolfgang Amadé Mozart und Joseph Haydn auf der anderen Seite. In seiner Musik verschmolzen zwar verschiedene Strömungen zu einem Personalstil, doch erreichte Bach keine bahnbrechenden Fortschritte, wie sie vor ihm seinem Vater und nach ihm Haydn gelangen. Trotzdem bleibt Johann Christian Bach eine wichtige Verbindungsfigur zwischen „alten“ und „neuen“ Konventionen, mit denen er den Weg für neue musikalische Bahnen ebnete.⁷⁴⁹

Um einen Aspekt des Bach'schen Vokalstils darzustellen, dienen in der vorliegenden Dissertation seine Vauxhall Songs. Sie bilden eine durchaus interessante Facette seiner Vokalmusik ab. Sie entstanden in einer Zeit – den 1760- und 1770er-Jahren –, in der sich Bach auf dem Höhepunkt seines beruflichen und kompositorischen Werdegangs befand. Trotz ihrer relativ geringen Anzahl machen sie allein aufgrund der verwendeten Textgrundlagen einen herausstechenden Bestandteil seines Londoner Œuvres und somit seiner musikalischen

⁷⁴⁶ Schubart, *Ideen*, S. 204.

⁷⁴⁷ Schubart, *Ideen*, S. 201.

⁷⁴⁸ Schubart, *Ideen*, S. 202.

⁷⁴⁹ Vgl. Schubart, *Ideen*, S. 203/204 sowie Warburton, *Bach MGG*, Sp. 1381 sowie Rifkin, *Bach and Mozart*, S. 23/24 sowie Fiske, *Concert Music*, S. 252. Gerade Bachs kompositorische Zwischenstellung führt in der Forschung immer wieder zu dem Versuch, Begriffe für den Musikstil der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu entwerfen. So wird seine Musik von einigen Musikwissenschaftlern wie Roger Fiske als Höhepunkt des italienischen „Galant-Stils“ in England angesehen, der sich nach Händels Tod in London ausgebreitet habe. Das Galante hebe sich deutlich von der Gestaltungsweise des polyphonen Stils der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab, sodass laut Fiske kontrapunktische Texturen vermieden würden, die Basslinie an Prominenz einbüße und die Melodie in den Mittelpunkt rücke. Dazu muss bemerkt werden, dass der Begriff des „galanten Stils“ eine fragwürdige Bezeichnung ist. Eigentlich handelt es sich um eine ästhetisch-gesellschaftliche Kategorie, wie Carl Dahlhaus ausführt. Einen Begriff, der sich ursprünglich auf ein ästhetisch-gesellschaftliches Phänomen bezieht, auf eine musikalische Stilrichtung zu übertragen, ist aber generell problematisch. Angesichts der Vielfalt der Stilrichtungen des 18. Jahrhunderts erscheint es schwierig, Johann Christian Bachs Musik, die von verschiedenen Musiktraditionen geprägt wurde, einzig mit dem Begriff des „Galanten“ zu belegen. Aus diesen Gründen wird in dieser Arbeit auf die Benutzung des Terminus verzichtet. Vielmehr wird versucht, Bachs Vokalstil musikalisch zu beschreiben, ohne ihn mit übergeordneten Begriffen zu belegen. Vgl. Fiske, *Concert Music*, S. 205 und S. 209 sowie Dahlhaus, *Carl* (Hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 5), S. 1–3 und 24–32; im Folgenden zitiert als Dahlhaus, *Musik 18. Jahrhundert*.

Entwicklung aus. Dass die Aufführungslokalität Vauxhall einen entscheidenden Faktor für Bachs Komponieren bedeutete, offenbart sich daran, dass er keine italienischen Arien lieferte. Ganz nach den Gepflogenheiten in Vauxhall vertonte er ausschließlich englische Texte, wodurch sich dieser Unterhaltungsgarten von den anderen Londoner Vergnügungsparks abhob. Für einen anderen Garten wie Ranelagh hätte er italienische Arien aus seinen Bühnenwerken ohne Bearbeitung entnehmen können. Trotz all seiner Erfahrung mit dem Italienischen – er hatte schließlich nach dem Verlassen Berlins in Italien studiert und gearbeitet⁷⁵⁰ – begann er sich ab 1766 im Zuge der Komposition von Vauxhall Songs intensiver mit dem Englischen zu beschäftigen, um dem Londoner Publikum Stücke in dessen Muttersprache zu präsentieren. Vor den Vauxhall Songs hatte Bach lediglich zwei englischsprachige Werke in London zur Aufführung gebracht, und zwar ein Jahr zuvor *Let the Solemn Organs Blow*, Anthem für Singstimme und Orgel, sowie das Duett „My Life, My Joy, My Blessing“ als Teil des Pasticcio *The Maid of the Mill*.⁷⁵¹

Obwohl Bachs Erfahrung mit der Vertonung englischer Texte zum Zeitpunkt der ersten Veröffentlichung für Vauxhall 1766 noch begrenzt war, hatte er mit seiner ersten Sammlung anscheinend so großen Erfolg, dass er sich danach wiederholt den Gartenliedern widmete. Bis 1779 folgten drei weitere Kollektionen sowie ein einzeln publiziertes Lied.⁷⁵² Wie Gärtner es formuliert, muss es Bach „bewußt [gewesen sein], daß die Popularität der Freiluftkonzerte sie für jeden Komponisten interessant machten.“⁷⁵³ Jedoch waren in Vauxhall nicht nur Bachs Vokalkompositionen zu hören, auch Instrumentalwerke aus seiner Feder gelangten dort zur Aufführung. In diesem Zusammenhang wirft Gärtner dann die Frage auf, warum Bach „nicht auch für die prächtige Orgel in Vauxhall geschrieben oder eines seiner Klavierkonzerte dafür eingerichtet haben [sollte]?“⁷⁵⁴ Gärtner zufolge bestehe durchaus die Möglichkeit, dass Bach nicht nur Vauxhall Songs für den Unterhaltungsgarten komponierte, sondern auch Instrumentalstücke. Es sind aber weder Drucke noch zeitgenössische Erwähnungen mit einer Zuschreibung an Vauxhall von derartigen Arbeiten überliefert, sodass dies eine Vermutung bleibt. Wie oft Bachs Instrumentalwerke zu seinen Lebzeiten in Vauxhall gespielt wurden, muss aufgrund fehlender Quellen ebenfalls größtenteils Gegenstand von Spekulationen bleiben. Den *Vauxhall Lists* zufolge standen Bachs Arbeiten 1790 33 Mal und 1791 noch 27 Mal auf dem Programm. Folglich kann davon ausgegangen werden, dass seine Instrumentalkompositionen auch vor seinem Tod 1782 häufig in Vauxhall zu hören waren.⁷⁵⁵

Fraglich bleibt zudem, ob Bach noch in anderer Weise mit dem Vergnügungspark in Verbindung stand. Gärtner deutet an, Bach habe in Vauxhall noch weitere Aufgaben übernommen, wenn er schreibt: „So, wie ihn später Gainsborough porträtiert hat, als elegante und weltmännische Erscheinung, wird [Bach] sich auch in Vauxhall oder Ranelagh unter die Menge gemischt haben, wenn er sich dort nicht gerade als Dirigent oder an der Orgel

⁷⁵⁰ Im Kapitel „Lehr- und Meisterjahre“ geht Gärtner ausführlich auf Bachs Stationen in Italien ein sowie auf die Umstände seiner Verpflichtung für das King’s Theatre in London. Vgl. Gärtner, Bach S. 151–216.

⁷⁵¹ Vgl. das Werkverzeichnis bei: Warburton, Bach MGG, Sp. 1365–1372.

⁷⁵² Vgl. Bach, *Favourite Songs*. S. xviii–xx.

⁷⁵³ Gärtner, Bach, S. 256.

⁷⁵⁴ Gärtner, Bach, S. 256.

⁷⁵⁵ Vgl. Cudworth, *Vauxhall Lists*, S. 29.

produzierte.“⁷⁵⁶ Zeitgenössische Zeugnisse sind aber nicht bekannt, die eine derartige Annahme untermauern könnten. Ein Beschäftigungsverhältnis als Dirigent oder Organist wird weder von Warburton, Hogwood noch Roe erwähnt, die an den beiden Editionen der Bach'schen Vauxhall Songs maßgeblich beteiligt waren und somit die Verbindung von Bach zu den Vauxhall Gardens bisher am eingehendsten untersucht haben.⁷⁵⁷ Und auch Coke und Borg, die sich mit allen Aspekten der Vauxhall Gardens in ihrer Arbeit zur Geschichte des Vergnügungsgartens auseinander gesetzt haben, gehen auf eine über die Kompositionen hinausgehende Verbindung Bachs mit dem Park nicht ein.⁷⁵⁸ Demnach kann nach bisherigem Stand der Forschung ausgeschlossen werden, dass Bach als Organist oder Dirigent in Vauxhall tätig war.

Unabhängig davon, ob er noch in einem anderen Verhältnis zu Vauxhall stand oder nicht, bilden seine Vauxhall Songs eine musikalisch bemerkenswerte Gruppe innerhalb seines Vokalschaffens. Seebandt bemerkt so, Bach „[...] [habe] mit seinen Vauxhallsongs einen besonderen Arientyp [geschaffen], dessen Reiz auf einer interessanten Verbindung von italienischem Bel Canto und irisch-schottischen, sowie italienischen volksliedhaften Elementen [beruhe].“⁷⁵⁹ Wie die verschiedenen Traditionslinien sich in Bachs Musik widerspiegeln und welche musikalischen Charakteristika die Lieder aufweisen, wird die nachfolgende Analyse zeigen. Um dabei vor allem Bachs Londoner Vokalstil darzulegen, werden die Grundzüge seiner Gestaltungsweise bei der Vertonung der englischsprachigen Texte herausgearbeitet. Zudem wird ein Vergleich mit einigen seiner Kompositionen für die Londoner Bühnen angestellt, sodass die Vauxhall Songs als Teil seines vokalen Schaffens für die englische Metropole betrachtet und ihre Bedeutung einerseits für das Repertoire der Vauxhall Songs, andererseits für die Londoner Vokalmusik im 18. Jahrhundert eingeschätzt werden kann.

IV.7.2. Quellenlage

Gerade im Vergleich zu den Beiträgen der meisten anderen Komponisten gestaltet sich die Identifizierung von Bachs Vauxhall Songs einfach, obwohl wie bei Arne keine Autographie erhalten sind. Lediglich zwei der bekannten Quellen sind in handschriftlicher Form – jedoch nicht von Bach – überliefert, wohingegen die übrigen Werke in zeitgenössischen Erstdrucken vorliegen.⁷⁶⁰ Diese sind leicht zugänglich, da sie in die Johann Christian Bach Gesamtausgabe in 48 Bänden, herausgegeben von Ernest Warburton, aufgenommen wurden. Im 25. Band mit dem Titel *Works with English Text* erschien 1990 eine Reproduktion der Erstdrucke von 1766, 1767, 1771, 1777 sowie 1779.⁷⁶¹ Außerdem widmet sich Bachs Vauxhall Songs eine etwas ältere Edition, die im Zuge einer Publikationsreihe über die Londoner Unterhaltungsmusik der Jahre 1660 bis 1800 unter Leitung von Christopher Hogwood im Jahre 1985 erschien. Darin

⁷⁵⁶ Gärtner, Bach, S. 252.

⁷⁵⁷ Vgl. Bach, *Favourite Songs*, S. ix–xxi, Warburton, Bach MGG, S. 1362 sowie Bach, Johann Christian: *Works with English Text*, hrsg. von Ernest Warburton, in: GA: *The Collected Works of Johann Christian Bach*, Bd. 25, New York und London 1990 (Garland Publishing, Inc.), S. xi–xiii; im Folgenden zitiert als: Bach, *Works with English Text*.

⁷⁵⁸ Vgl. Coke, Vauxhall, S. 139–172. Im Zusammenhang mit anderen Komponisten, bei denen ein Arbeitsverhältnis nachzuweisen ist, geben Coke und Borg diesen Umstand sowie die entsprechenden Quellen an.

⁷⁵⁹ Seebandt, Arientypen Bachs, S. 72.

⁷⁶⁰ Vgl. Bach, *Favourite Songs*, S. xviii.

⁷⁶¹ Vgl. Bach, *Works with English Text*, S. 207–283.

sind unter dem Sammlungstitel *Favourite Songs sung at Vauxhall Gardens* alle eindeutig zu identifizierenden Vauxhall Songs von Bach enthalten.⁷⁶² Die in beiden Ausgaben reproduzierten Drucke basieren auf den frühesten Quellen, die alle im Jahre ihrer Erstaufführung in Vauxhall veröffentlicht wurden und somit eine authentische Fassung der Bach'schen Gartenlieder liefern. Leider liegt neben den Faksimiles bisher weder eine kritisch-wissenschaftliche noch eine praktische Edition vor.

Die insgesamt 15 Bach'schen Vauxhall Songs erschienen in vier Sammlungen und einer Einzelpublikation. Während die ersten drei Anthologien von 1766, 1767 und 1771 jeweils vier Kompositionen umfassen, wurde „See, See the Kind Indulgent Gales“ 1777 separat als *A Favourite Song* publiziert und die letzte Kollektion von 1779 beinhaltet nur noch zwei Songs.⁷⁶³

Tabelle 27: Erstdrucke von Bachs Vauxhall Song Sammlungen⁷⁶⁴

Sammlung	Jahr	Liedanzahl
<i>A Collection of Favourite Songs Sung at Vaux Hall by Mrs. Weichsell</i>	1766	4
<i>A Second Collection of Favourite Songs Sung at Vaux Hall by Mrs. Pinto & Mrs. Weichsell</i>	1767	4
<i>A Third Collection of Favorite Songs Sung at Vaux-Hall by Miss Cowper</i>	1771	4
<i>A Favourite Song Sung by Mrs. Weichsell, At Vaux Hall Gardens</i>	1777	1
<i>A Fourth Collection of Favorite Songs, as Sung at Vauxhall Gardens</i>	1779	2

Die Erstausgaben von 1766, 1767 und 1771 druckte Peter Welcker, von dem Bach zwischen 1763 und 1775 beinahe alle Werke für London herausgeben ließ. 1777 legte Longman & Broderip dann „See, See the Kind Indulgent Gales“ zu einem Preis von zweieinhalb Shillings vor, wohingegen die dritte Anthologie mit vier Stücken im Vergleich nur 3s. kostete. 4s. verlangte Longman & Borderip 1779 für *A Fourth Collection of Favorite Songs* mit zwei Liedern, die die letzte Ausgabe von Bachs Vauxhall Songs bleiben sollte. Während Longman & Borderip neben den Drucken von 1777 und 1779 auch die zweite und dritte Sammlung nach den Erstausgaben neu auflegte, wurden die Druckplatten der ersten Reihe von S. & A. Thompson 1778 und 1779 wiederverwendet. Anscheinend waren auch diese Beiträge derart gefragt, dass sich ein nochmaliger Druck lohnte. Trotz aller Bekanntheit in England wurden die Vauxhall Songs nicht auf dem Kontinent veröffentlicht, sondern kamen lediglich in Großbritannien und später in den USA heraus. Zwischen 1766 und dem frühen 19. Jahrhundert wurden 35 verschiedene Editionen fertiggestellt.⁷⁶⁵ „A number of the Vauxhall Songs remained in print, in fact, long after most of Bach's other London works had been forgotten [...]“.⁷⁶⁶ Allein die Druckgeschichte verdeutlicht die große Beliebtheit von Bachs Vauxhall Songs im englischsprachigen Raum.

Die genaue Identifizierung von Bachs Kompositionen für Vauxhall scheint dem vorliegenden Quellenmaterial nach also offensichtlich zu sein. Die im Vorherigen genannten

⁷⁶² Vgl. Bach, *Favourite Songs*, S. xxi und 1–83. Für die Beschäftigung mit Bachs Werken wird in der vorliegenden Arbeit auf die Ausgabe von Hogwood zurückgegriffen, die ein größeres Format der Drucke abbildet als die Gesamtausgabe.

⁷⁶³ Vgl. Bach, *Favourite Songs*, S. v.

⁷⁶⁴ Spalte 1 verzeichnet den vollständigen Sammlungstitel, Spalte 2 liefert das Publikationsjahr und Spalte 3 gibt die Anzahl der enthaltenen Beiträge an. Vgl. Bach, *Favourite Songs*.

⁷⁶⁵ Vgl. Bach, *Favourite Songs*, S. xviii/xix, 35, 58 und 69.

⁷⁶⁶ Bach, *Favourite Songs*, S. xix.

Publikationen wurden bereits dem jeweiligen Titel zufolge einzig den Vauxhall Gardens zugeschrieben und enthielten keine Werke für andere Aufführungslokalitäten. Außerdem wird Bach sowohl auf den Drucken als auch in den zeitgenössischen Zeitungsannoncen als Autor genannt. Trotzdem existieren noch weitere Vokalstücke, die in Vauxhall eventuell aufgeführt wurden und aus Bachs Feder stammen könnten. 1777 wurde im *Public Advertiser* am 14. Juli 1777 „Strephon When You See Me Fly“ als „Favourite Rondo“ angekündigt, das William Napier unter dem Titel *A Favourite Rondo, Sung by Sig.^{ra} Balconi, at Mes.^{rs} Bach & Abels Concerts, and by M.^{rs} Weichsell at Vauxhall* vorlegte. Obwohl das Stück wie die anderen 15 Vauxhall Songs für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung konzipiert ist und der Publikation zufolge auch in Vauxhall zur Aufführung gelangte, weist es auffällige Unterschiede zu Bachs Gartenkompositionen auf. Erstens ist das Rondo für Singstimme, Violine und Harfe ausgearbeitet, wohingegen die Gartenlieder einen größeren Klangkörper verlangen. Zweitens beruht die Zuschreibung zu Bach nicht auf der Ausgabe von 1777, sondern auf James Blundells *A Select Collection of French English and Scotch Airs*, datiert auf ca. 1790. Diese Sammlung enthält „Strephon When You See Me Fly“ und gibt Bach als Komponist an, was aber seine tatsächliche Autorschaft allein noch nicht beweist. So verzeichnet Roe dieses Rondo in der Einleitung zur Ausgabe der Vauxhall Songs von 1985 überhaupt nicht, lediglich Hogwood geht im Zuge der Gesamtausgabe kurz darauf ein.⁷⁶⁷ Folglich bleibt die Zuschreibung des Rondos zu Johann Christian Bach fraglich. Darüber hinaus lieferte Bach möglicherweise noch zwei weitere Vokalwerke für Vauxhall, eine *Ode to Pleasure* (1766) sowie *The Pastoral Invitation* (1768), die durch entsprechende Zeitungsannoncen belegt sind. Außerdem könnten eine *Ode to Summer* (1766) sowie das Lied *When Chilling Winter Hies Away*, wahrscheinlich aus dem Jahr 1768, in Vauxhall zur Aufführung gekommen sein, obwohl hier jegliche Quellen, die diese These stützen würden, fehlen. Zudem ist bisher kein Notenmaterial für die vier Kompositionen aufgefunden worden, sodass die Existenz weiterer Vauxhall Songs von Bach Spekulation bleiben muss.⁷⁶⁸

Eindeutig identifizierbar und Bach zuzuschreiben sind daher nur die 15 Beiträge der Jahre 1766, 1767, 1771, 1777 und 1779.

Tabelle 28: Incipits von Bachs Vauxhall Songs⁷⁶⁹

Incipit	Jahr
By My Sighs You May Discover	1766
Cruel Strephon Will You Leave Me	1766
Come Colin, Pride of Rural Swains	1766
Ah Why Shou'd Love with Tyrant Sway	1766
In This Shady Blest Retreat	1767
Smiling Venus Goddess Dear	1767
Tender Virgins Shun Deceivers	1767
Lovely Yet Ungratefull Swain	1767
Midst Silent Shades and Purling Streams	1771

⁷⁶⁷ Vgl. Bach, *Works with English Text*, S. 286-291 und *A Select Collection of French English and Scotch Airs* in: GB-Lbl h.1865 sowie die Bemerkungen zur Autorschaft Bachs bei: Bach, *Works with English Text*, S. xiii.

⁷⁶⁸ Vgl. Bach, *Works with English Text*, S. xiii/xiv sowie Bach, *Favourite Songs*, S. xvii/xviii sowie Warburton, *Bach MGG*, Sp. 1369/1370.

⁷⁶⁹ Spalte 1 gibt das Incipit des Lieds an und Spalte 2 das Publikationsjahr.

Ah Seek to Know What Place Detains	1771
Would You a Female Heart Inspire	1771
Cease a While Ye Winds to Blow	1771
See, See the Kind Indulgent Gales	1777
Oh How Blest Is the Condition	1779
Hither Turn Thy Wandring Eyes	1779

Ebenfalls wichtig bei der Beschreibung von Bachs Vauxhall Songs ist der Sachverhalt, dass der Tonsetzer nicht alle 15 Lieder neu komponierte, denn zwei von ihnen basieren auf Opernarien. Zum einen bearbeitete er „Se spiegò le prime vele“ aus seiner Oper *Zanaida* von 1763 und publizierte es mit englischem Text als „See, See the Kind Indulgent Gales“ 1777 nochmals. Zum anderen griff er „Non è ver ch’assise in trono“ aus *Carattaco* von 1767 auf, um es im selben Jahr für Vauxhall mit englischem Text in „Tender Virgins Shun Deceivers“ umzuschreiben. Im Hinblick auf Bachs im Vergleich zu anderen Tonsetzern wie Arne oder Worgan überschaubares Gesamtschaffen bilden seine Vauxhall Songs mit insgesamt 13 originalen und zwei Bearbeitungen trotzdem eine durchaus ansehnliche Gruppe.⁷⁷⁰

IV.7.3. Bachs Vauxhall Songs

Die 15 Bach’schen Vauxhall Songs machen in Anbetracht des Gesamtrepertoires und der Beiträge anderer Komponisten wie Arne oder Worgan einen verschwindend kleinen Teil aus, weshalb ihre Behandlung als essentielle Komponente des Werkkorpus auf den ersten Blick fragwürdig erscheinen mag. Bachs Bedeutung für die Vauxhall Songs resultiert aber nicht aus der bloßen Anzahl seiner hinterlassenen Lieder, sondern basiert auf ihrer musikalischen Ausformung, die seine Arbeiten aus dem Gesamtbestand herausragen lassen. Eine Erklärung hierfür ist darin zu suchen, dass Bachs Stücke nur dem mittleren und gehobenen Komplexitätslevel zuzurechnen sind. Bach bezieht in Anlehnung an seine Kompositionen für das Musiktheater verstärkt komplexe Gestaltungsmittel ein, die den musikalischen Standards der zeitgenössischen Vokalmusik entstammen.

In der Forschungsliteratur wird der Sonderstatus der Bach’schen Gartenkompositionen nicht deutlich, unter anderem weil nur eine Monographie existiert, die sich mit dieser Werkgruppe aus Bachs Vokalschaffen analytisch auseinandersetzt. Rotraud Seebandt nimmt Bachs Vauxhall Songs in ihre Dissertation zum Thema *Arientypen Johann Christian Bachs* zwar als eine Werkkategorie auf, jedoch weist ihre Studie Schwachpunkte auf, die besonders nach einer Untersuchung eines größeren Teils des Repertoires umso deutlicher erkennbar werden. Seebandt diskutiert Bachs Vauxhall Songs als einen von fünf Arientypen und stellt sie in eine Reihe mit den formalen Kategorien Rondo, Kavatine, Da-Capo-Arie und Kanzonette. Als Formtyp können diese Lieder aber nicht begriffen werden, setzen sich die Vauxhall Songs schließlich aus einer Vielzahl an Formschemata zusammen.⁷⁷¹ Darüber hinaus argumentiert Seebandt unter anderem: „[Bach] wollte mit den kleinen Stücken ja auch nur zur Unterhaltung beitragen, und zwar zur Unterhaltung aller, die den Volksgarten besuchten. Er will jedem Geschmack entgegenkommen. So kann er kompositionstechnisch keine Extreme suchen. Deshalb sind die Arien schlichter und anspruchsloser für Sänger und

⁷⁷⁰ Vgl. Bach, *Favourite Songs*. S. xix sowie Warburton, *Bach’s Operas*, S. 23/24

⁷⁷¹ Vgl. Seebandt, *Arientypen Bachs*.

Hörer. Es fehlen lange Koloraturketten, und auch Melismen treten nur vereinzelt auf.“⁷⁷² Die nachfolgende Betrachtung wird Seebandts Feststellungen, angefangen von den kleinen Stücken zur bloßen Unterhaltung bis hin zu den schlichten und anspruchslosen Arien, widerlegen. Um Bachs Vauxhall Songs in ihrer Komplexität und Funktion einschätzen zu können, dürfen die Werke nicht, wie es Seebandt tut, aus ihren Kontexten, dem Vokalrepertoire für den Unterhaltungsgarten und Bachs Londoner Vokalmusik, herausgerissen werden. Aus diesem Grund werden hier neben der Vorstellung seiner Vauxhall Songs auch Vergleiche mit anderen Bach'schen Vokalkompositionen angestellt, um konkrete, analytisch untermauerte Aussagen über seine Gartenwerke und deren Bedeutung treffen zu können.

Dafür werden fünf von Bachs Vauxhall Songs präsentiert, anhand derer dessen Vorgehensweise bei der Komposition für Vauxhall dargelegt wird. Um ein möglichst umfangreiches Bild liefern zu können, wurden zum einen alle zeitlichen Phasen, zum anderen alle Komplexitätsstufen von Bachs Arbeiten berücksichtigt.

IV.7.3.1. Mittleres Komplexitätslevel

IV.7.3.1.1. Come Colin, Pride of Rural Swains, 1766

Um einerseits mit 1766 das früheste Stadium von Bachs Wirken für die Vauxhall Gardens zu exemplifizieren und andererseits das Extrem an Simplizität darzulegen, dient „Come Colin, Pride of Rural Swains“. Obwohl diese Komposition innerhalb von Bachs 15 Liedern das einfachste darstellt, zeugt es im Vergleich zu den Werken anderer Tonsetzer trotzdem von einem höheren Gewicht an komplexen Gestaltungsmitteln.

Johann Christian Bach
Text: anonym

Allegretto

11

Come Col-in, pride of ru - ral swains, o come and bless thy na - tive

p

⁷⁷² Seebandt, Arientypen Bachs, S. 72/73.

20

plains, o come—and bless—thy na - tive plains,—thy na - tive plains.

28

The dai - sies—spring, the— beech-es— bud, the song - sters—

36

war - ble— in— the wood, the song-sters war - ble— in— the wood.

45

the dai - sies spring, the— bee - ches bud, the song - sters war-ble in— the—

54

wood, the song - sters war-ble in— the wood.

KA 16: Bach, „Come Colin, Pride of Rural Swains“, 1766⁷⁷³

⁷⁷³ Vgl. Bach, Favourite Songs, S. I. 9–11.

Text 21: Bach, „Come Colin, Pride of Rural Swains“, 1766

1	Come Colin, pride of rural swains,	a	4
2	O come and bless thy native plains;	a	4
3	The daisies spring, the beeches bud,	b	4
4	The songsters warble in the wood.	b	4
5	Come Colin haste, o haste away,	c	4
6	Your smiles will make the village gay;	c	4
7	When you return the vernal breeze	d	4
8	Will wake the birds and fan the trees.	d	4
9	O come and see the violets spring,	e	4
10	The meadows laugh, the linnets sing;	e	4
11	Your eyes our joyless hearts can cheer,	f	4
12	O haste and make us happy here.	f	4

Dagegen prägt eine Kombination von Simplizität und Komplexität das zugrundeliegende Gedicht nicht. Bach vertont ein formal regelmäßiges Gedicht mit drei Strophen in Octosyllabischen Couplets, in denen der ungenannte Dichter eine pastoral gefärbte Szenerie mit dem jungen Mann Colin im Zentrum entwirft. Weil Colin das Idealbild eines Bauernburschen darstellt, soll er im Dorf die Natur beleben und die Menschen glücklich machen. Colin ist vom Autor aber sicherlich nicht nur als bäuerliche Figur integriert worden, sondern er ist Sinnbild für den Frühling, der die Natur und damit das Leben auf dem Land zu voller Blüte bringt.

Die Schlichtheit von Sprache und Inhalt greift Bach in der grundlegenden Anlage seiner Vertonung offenkundig auf.

Tabelle 29: Merkmale von „Come Colin, Pride of Rural Swains“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Allegretto	2/4	62 Takte	Ritornell	4-4-4	F-Dur	Nach C-Dur Nach B-Dur
			A	4-4-6-4		
			B	4-4-4-4		
			C	4-4-4-4		

Gegenüber seinen anderen Vauxhall Songs sticht „Come Colin, Pride of Rural Swains“ als einziges Strophenlied heraus. Für alle anderen Stücke konstruiert Bach Schemata, die er auf die einzelnen Strophen und deren Bedeutung zuschneidet. Auf der Mikroebene zeugt aber auch „Come Colin, Pride of Rural Swains“ trotz der Strophenform von vergleichsweise hoher Komplexität mit drei musikalisch abweichenden Abschnitten ABC, die eine instrumentale Einleitung, als musikalischer Vorgriff auf A gestaltet, eröffnet. Als Phrasengrundlage dient dann eine regelmäßige viertaktige Struktur, bei der aufgrund des fast identischen Umfangs der Mikroteile ein formales Gleichgewicht entsteht. Die Klarheit des Aufbaus resultiert auch aus der Versvertonung, da Bach in A die ersten beiden Verse und in B sowie C die Verse 3 und 4 setzt. Der harmonische Plan unterstützt die Trennung von A, B und C, wenn Bach von der Grundtonart F-Dur – der harmonische Hinweis auf den Handlungsrahmen des Gedichts scheint offensichtlich – gleich zweimal abweicht. Bereits in der abschließenden Phrase des Vorspiels weist er mit dem Septakkord auf der Doppeldominante G als authentische Kadenz

auf C-Dur hin (T. 11/12). Auf klare harmonische Kadenz in F-Dur verzichtet er somit am Anfang, was in einem Schwanken zwischen F- und C-Dur resultiert. C-Dur etabliert er dann erst am Ende von A durch die Auflösung des Vorzeichens zu h (T. 23) sowie mithilfe des Wiederholens der authentischen Kadenz in C-Dur (T. 25/26 und T. 29/30). Überraschenderweise bringt Bach danach mit der Verwendung der Töne b und es ab Einsatz des B-Teils (T. 31/32) und einer authentischen Kadenz (T. 33/34) mit B-Dur eine dritte tonale Region. Bereits ab Takt 39 geht es aber wieder in die Grundtonart zurück, sodass die drei Tonarten das Schema ABC ein Stück weit widerspiegeln.

Ähnlich wie Form und Harmonik formt Bach die Melodie mit Blick auf die Textgrundlage, besonders auf deren Einfachheit. Zur musikalischen Darstellung der pastoralen Szenerie wählt er einen 2/4-Takt im Allegretto, den er hauptsächlich mit schnellen Achtel- und Sechzehntelnoten füllt. Zudem unterbrechen keine längeren Pausen den vorwärtsdrängenden Melodiefluss, sodass sich die Melodie in einem wellenförmigen Auf und Ab ohne singulären Höhepunkt bewegt. Die Tessitura der Singstimme erstreckt sich von f^1 bis a^2 , überspannt also eine Dezime, was im Vergleich zu Bachs übrigen Vauxhall Songs ein eng gefasster Tonumfang ist. Wahrscheinlich hat er dies ebenfalls zur Umsetzung der naturbetonten Umgebung des Gedichts bewusst hergenommen. Auch ansonsten ist die Gesangslinie schlicht konzipiert, weil Bach auf die in all seinen anderen Gartenkompositionen zur Genüge eingebauten, fordernden Verzierungen, Melismen und Koloraturen fast komplett verzichtet. Vereinzelt Vorschläge bleiben die einzigen Ornamente und es finden sich nur zwei kurze Sechzehntelmelismen (T. 51 und 55). Ansonsten umfassen die Silben in „Come Colin, Pride of Rural Swains“ meist zwei Töne ohne schwierige Tonsprünge, was eine leicht zu singende, „volksliedartig“ anmutende Melodie zur Folge hat. Trotzdem fügen sich die einzelnen Phrasen zu größeren Binnenabschnitten, die aufgrund ihrer Konzeption als zusammengehörendes Ganzes Wirkung zeigen. Um Bachs Vorgehensweise zur Erzeugung von melodischer Spannung über Phrasengrenzen hinweg darzulegen, bietet sich gleich der A-Teil an. Die erste Vokalpassage, bestehend aus drei vokalen Phrasen und vier instrumentalen Abschlusstakten, ist in Stufen aufgebaut. Die erste Ebene bildet die erste Phrase ab Takt 13, die melodisch und rhythmisch unspektakulär ist und damit als leicht verständliche Einleitung zur Vorstellung des einfachen Bauernburschen Colin nützt. Mit der zweiten Phrase ab 17 erreicht Bach sowohl ein höheres Level in der Stimmlage – die Vorbereitung erfolgt zum Ende der ersten Phrase – als auch eine stärkere rhythmische Flexibilität durch kürzere Notenwerte. Dennoch endet der Abschnitt mit einer relativ tief gelegenen Abschlussfloskel, sodass die anschließende hohe Lage mit dem unvermittelten Oktavsprung überraschend, fast spannungsgeladen wirkt. Gerade mit dem Beginn der dritten Phrase ab Takt 21 vollzieht sich auch die letzte Steigerung des Formteils, womit die dritte Spannungsstufe in A erreicht ist. Obwohl Bach schnelle, rhythmisch komplexe Muster aus den beiden vorhergegangenen Phrasen jetzt aufgreift, wie etwa die Folge einer punktierten Achtel und zwei Zweiunddreißigstel, erscheinen die sechs Takte aufgrund der durchgehend hohen Lage, dem häufigen Wechsel der Motive, der Dominanz von kurzen Notenwerten, der Integration von verspielt anmutenden Vorhalten sowie der längeren Melismen wie ein coda-artiger Höhepunkt. Auf diese Weise steigert er mithilfe von drei in sich geschlossenen Phrasen, die er anscheinend nach einem melodischen Gesamtplan anlegt, innerhalb eines kurzen Binnenabschnitts kontinuierlich die Spannung. Gerade durch die Konzeption von A, B und C

als wirkungsvolle Einheiten auf der Basis von einfachen Mitteln, wie der Erhöhung der Tonlage oder der Motivverarbeitung, gewinnt „Come Colin, Pride of Rural Swains“ auf melodischer Ebene an Komplexität gegenüber den Vauxhall Songs des Repertoires, die dem unteren Typ nahe stehen. Ein leicht gesteigertes melodisches Niveau ergibt sich außerdem aus den beiden Melismen am Ende von C, in denen Bach mit skalenartigen Sechzehntelläufen das Singen der Vögel nachzeichnet. Auf diese Weise deutet er auf eine für seine Verhältnisse elementare Weise einzelne Begriffe und thematische Aspekte des Gedichts aus und schneidet die Melodik auf die Textgrundlage zu.

Bei der Instrumentierung zeigt sich das Nebeneinander von komplex und simpel auf ähnliche Weise. Die Besetzung mit Streichern, zwei Blasinstrumenten sowie Bassgruppe zeugt vor allem gegenüber Bachs eigenen Vauxhall Songs des gehobenen Komplexitätslevels von keiner herausragenden Individualität, was sich bei der Stimmführung der ersten Violinen fortsetzt. Sie übernehmen fast ausnahmslos die Melodie und verdoppeln oder oktavierern die Singstimme. Da sich die zweiten Violinen hauptsächlich in Terzen darunter bewegen, fungieren sie lediglich als melodische Unterstützung. Das harmonische Fundament dazu liefert die Bassgruppe.⁷⁷⁴ Gegenüber den übrigen Stimmen stellt der Bass einen rhythmischen Ruhepol mit der primären Verwendung von Viertel- und Achtelnoten dar. Die Bläser ergänzen in „Come Colin, Pride of Rural Swains“ den Bass als Füllstimme, erhalten aber auch melodische Aufgaben. Vor allem die Querflöten und Hörner sind so als Ausdruck der pastoralen Grundatmosphäre des Textes zu sehen. Während erstere meist parallel zu den Violinen die Melodie verdoppeln oder als Parallelstimme verstärken, erhalten sie von Zeit zu Zeit auch einen eigenständigen Verlauf, der in den Takten 42 bis 46 am auffälligsten ist. Zusammen mit den Hörnern spielen sie die Melodie, wohingegen die übrigen Stimmen pausieren und nur der Sopran auf dem langgezogenen c² verharrt. Dieser solistische Einsatz der Bläser ist durch das Gedicht motiviert. Interessanterweise wählt Bach gerade für die Vertonung des Wortes „wood“ die Holzbläser als Begleitinstrumente und lässt sowohl Violinen als auch Bassgruppe außen vor. Die Bläser können auf diese Weise mit ihrem Herstellungsmaterial identifiziert werden, da in der zweiten Strophe „trees“ das „wood“ ersetzt. Lediglich in der dritten Strophe fällt diese Konnotation durch das „here“ weg. Damit setzt Bach die Bläser für einen Augenblick prominent in Szene. Eine derartige Gestaltung bildet aber in „Come Colin, Pride of Rural Swains“ die Ausnahme. Bach entwirft für die beiden Blasinstrumente keine durchgehend eigenständigen Stimmen. Wahrscheinlich als

⁷⁷⁴ Bei Bachs Vauxhall Songs wurde das Fagott, wenn es zum Einsatz kam, als „Basso e Fagotto“ zu Beginn des jeweiligen Lieds oder innerhalb der Partitur extra erwähnt wie in „By My Sighs You May Discover“ von 1766. Ein weiteres Instrument, dass die Basslinie mitgespielt haben könnte, wäre Stephen Roe zufolge die Viola, nur dass sie bei „Come Colin, Pride of Rural Swains“ wie bei einigen anderen Vauxhall Songs nicht vermerkt ist. In sechs der insgesamt 15 Lieder erhält sie dagegen ein eigenes System, wobei ihre Stimme nur selten von der Basslinie abweicht und streckenweise auch „col Basso“ festgehalten wird. Im Hinblick auf die Bassbezeichnung besteht die Möglichkeit, dass die Ziffern, ähnlich wie die Violastimme, im Druck ausgespart wurden. Im 18. Jahrhundert war davon auszugehen, dass die Ausführung ohne Bezeichnung dem Spieler keine Schwierigkeiten bereiten würde. Der Song „Tender Virgins Shun Deceivers“ aus der Sammlung von 1767 ist der einzige der Bach'schen Vauxhall Songs mit beziffertem Bass ist. Dies könnte darauf hindeuten, dass nur bei diesem Beitrag eine akkordische Aussetzung des Basses erwünscht war. Dementgegen weist Stephen Roe darauf hin, dass „Tender Virgins Shun Deceivers“ eine Überarbeitung der Arie „Non è ver“ aus der italienischen Oper *Carattaco* ist und die Bezifferung der Vorlage entstammt. Dies wiederum würde das einmalige Auftreten des bezifferten Basses sowie das Aussparen in den übrigen Songs erklären, wobei jedoch der zweite Titel, der auf einer italienischen Vorlage basiert, „See, See the Kind Indulgent Gales“, ohne Bezifferung auskommt. Vgl. *Favourite Songs*, S. xx, 2 und 12–16.

Ausdruck der pastoralen Thematik dienen sie nur als klangliche Ergänzung und heben bestimmte thematische Punkte des Stücks hervor. Demzufolge geht Bach aber im Einsatz der Instrumente stärker ins Detail als beispielsweise Arne oder Worgan bei ihren Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels.

Auf subtile Art und Weise interpretiert Bach in „Come Colin, Pride of Rural Swains“ den Text, und zwar auf allen musikalischen Ebenen von der Form bis zur Instrumentierung. Jedoch erreicht er dieses Ziel mithilfe von einfachen und komplexen Gestaltungsmitteln, die Seite an Seite verwendet werden.

IV.7.3.1.2. In This Shady Blest Retreat, 1767

„In This Shady Blest Retreat“, das erste Stück in Bachs zweiter Sammlung für den Unterhaltungsgarten von 1767, gestaltet der Tonsetzer ebenfalls mit dem Ziel vor Augen, ein verständliches Werk mit einem Nebeneinander von Komplexität und Simplizität zu schreiben. Trotzdem richtet er sich hierfür nach aktuellen musikalischen Standards der 1760- und 1770-Jahre, ein Charakteristikum seiner Arbeitsweise bei all seinen Vauxhall Songs.

Johann Christian Bach
Text: anonym

Andante

6

11

17

p *f* *p* *f*

tr *tr*

In this shad-y blest re - treat, I've been

22

wish ing_ for_ my_ dear, — I've been wish ing_ for_ my_

27

dear. Hark, I hear, hark, I hear his_ wel - come feet, tell_ the

32

love-ly_ charm-er near. Hark, I hear his wel-come feet, tell_ the love-ly_ charm-er_

37

near, tell_ the love - ly_ charm-er_ near, tell the love - ly charm -

41

- er, the love - ly_ charm-er near, tell the love - ly charm-er

44

near, tell the love-ly charm-er near. 'Tis the

49

sweet be-witch-ing swain, true to love ap-point-ed hour, joy and peace now smile a -

54

-gain, love I own thy might-y pow'r. In this

59

shad-y blest re-treat I've been wish-ing for my dear,

64

I've been wish-ing for my dear. Hark, I hear, hark, I

69

hear his_wel-come feet_ tell___ the___ love - ly_ charm-er near. In this shad - y blest re -

74

treat I've been wish - ing for my dear, hark, I hear his_wel - come feet tell___ the

79

love - ly_ charm-er_ near, the love - ly charm - - - - - er, the

83

love - ly_ charm-er near, the love - ly charm - - - - - er, the

87

love - ly_ charm-er near.

KA 17: Bach, „In This Shady Blest Retreat“, 1767⁷⁷⁵

⁷⁷⁵ Vgl. Bach, Favourite Songs, S. II. 2–6.

Text 22: Bach, „In This Shady Blest Retreat“, 1767

1	In this shady bless retreat	a	4
2	I've been wishing for my dear.	b	4
3	Hark, I hear his welcome feet,	a	4
4	Tell the lovely charmer near.	b	4
5	'Tis the sweet bewitching swain,	c	4
6	True to love appointed hour.	d	4
7	Joy and peace now smile again,	c	4
8	Love I own thy mighty pow'r.	d	4

Wie in fünf anderen seiner Kompositionen für die Vauxhall Gardens vertonte Bach bei „In This Shady Blest Retreat“ ein Liebesgedicht mit zwei regelmäßigen Strophen im Kreuzreim und vierhebigen Trochäus. Diese Form scheint er mit einer gewissen Vorliebe verwendet zu haben. Auch ansonsten ist dieser Text typisch für seine Gartenkompositionen, da der anonyme Dichter das freudige Warten des lyrischen Ichs auf den Geliebten sowohl inhaltlich als auch sprachlich ohne Spezifizierung der Personen, des Orts oder der Handlung vermittelt.

Um den handlungsarmen Text musikalisch abzubilden, konzentriert sich Bach mit der Wahl eines lieblich anmutenden Andantes im 4/4-Takt auf die Erschaffung einer passenden Grundstimmung für das Liebestreffen an einem ungestörten Rückzugsort in der Natur.

Tabelle 30: Merkmale von „In This Shady Blest Retreat“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andante	4/4	92 Takte	Ritornell A B A'	4-4-4-4-3 4-4-6-6-6-3 4-6 4-5-5-4-4-4-3	E-Dur	Nach H-Dur

Die formale Anlage richtet er dafür eng an der Gedichtstruktur aus und wählt nach einem umfangreichen Instrumentalritornell von 19 Takten eine ausgeschriebene Reprisesform ABA', ein mit sieben Verwendungen sehr häufig auftretendes Schema seiner Vauxhall Songs. Die Entscheidung für ABA' im Falle von „In This Shady Blest Retreat“ resultiert aus der Anlage des Textes mit zwei Strophen, was die typische Grundlage dieser Form auch in Bachs Opern darstellt. So setzt er die erste Strophe mit zahlreichen Verswiederholungen in den Rahmenteil, während er B vollständig der zweiten Strophe, ohne Text mehrmals zu benutzen, widmet. Dadurch ergibt sich ein deutliches Übergewicht von A und A', in denen das lyrische Ich sehnlich die Ankunft des Geliebten erwartet. Gegenüber der Großform ist die Phrasenstruktur von „In This Shady Blest Retreat“ eher ungewöhnlich für Bachs Vauxhall Songs, da er zwischen die vier- und sechstaktigen Phrasen drei- und fünftaktige schiebt. Diese Irregularität kommt von der Aneinanderreihung motivisch unterschiedlicher Sequenzen, die Bach in abweichender Länge anlegt.⁷⁷⁶ Als harmonisches Zentrum fungiert E-Dur, das er im zweiten Abschnitt von A ab Takt 32 durch H-Dur ersetzt. Obwohl er auch in B die verkürzte Doppeldominante auf aïs verwendet und den Abschnitt mit einem Halbschluss beendet, steht bereits der Binnenabschnitt wieder in der Grundtonart E-Dur. Indem Bach nur wenige

⁷⁷⁶ Normalerweise bevorzugt Bach in den Liedern des mittleren Komplexitätslevels viertaktige Phrase.

Dissonanzen integriert, die Hauptfunktionen dominieren, klare Kadenzen Übergänge und Abschnittsenden kenntlich machen und eine einfache diatonische Modulation mit der Umdeutung der Dominante zum Einsatz kommt, trägt die Harmonik zur formalen Klarheit und Verständlichkeit des Werks bei. Damit entspricht sie genauso wie Makro- und Mikroformen den Gepflogenheiten der Vokalmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Auf Ebene der Melodik ist vor allem die Verwendung von kleingliedrigen, wiederkehrenden Motiven zur Strukturierung der Phrasen sowie zur Wiedergabe der schlichten Liebesthematik charakteristisch für „In This Shady Blest Retreat“. Die wichtigsten Muster besonders aus A führt Bach im Instrumentalritornell ein, wie etwa vier Sechzehntel mit Wechselnote nach unten mit Vorschlag gefolgt von einer akzentuierten Viertel, durch die Bach die Melodie in einer fließenden Bewegung nach oben steigen lässt. Mit derartigen Wendungen erhält die Komposition einen lyrischen Zug, der auf die Liebesgefühle des lyrischen Ichs hindeutet. Das freudige Erwarten der Ankunft des Geliebten drücken zudem punktierte Achtel-Motive und Triolenläufe aus, die Bach auch über mehrere Takte in einem fröhlich wirkenden Auf und Ab aneinanderreihet. Weil er die verschiedenen Muster mit der Dominanz von schrittweisen Tonfolgen aneinander reiht, ist das Lied von großer Kantabilität geprägt. Trotzdem verleihen die kleingliedrigen Elemente der Melodie eine gewisse Leichtigkeit, die als Hinweis auf das ungeduldig wartende lyrische Ich gelten kann. Außerdem unterbrechen immer wieder Pausen die Vokallinie, was vor allem bei der Vertonung des dritten Verses der Textausdeutung dient. Indem die Singstimme bei den Pausen regelrecht zum Stehen kommt, fordert sie förmlich zum Hören der Schritte des Geliebten auf (T. 27–29). Auf diese Weise geht Bach mit an sich unspektakulären Wendungen in der Melodik auf die Textgrundlage ein und erschafft die geeignete musikalische Atmosphäre zwischen ungestörter Ruhe am heimlichen Treffpunkt und freudiger Ungeduld des lyrischen Ichs. Wie bei der Aufteilung der beiden Strophen ersichtlich, steht B den Rahmenabschnitten melodisch ebenfalls gegenüber, da unter anderem anders als in A keine Pausen die Linie durchbrechen. Vielmehr reiht Bach zweitaktige Gebilde aneinander, von denen aufgrund der Wiederholungsstruktur die ersten zwei und die letzten drei zu längeren Komplexen zusammengezogen werden können. Zur inneren Verbindung des B-Teils trägt die Versbehandlung ebenso bei, wenn Bach die Zeilen ohne Textwiederholung in einer syllabisch geprägten Satzweise vertont. Obwohl die kantable Grundstimmung des Stücks auch B durchzieht, hebt sich die Passage damit deutlich von den legato-Linien der Rahmenteile ab. Mit der melodischen Kontraststellung von A/A' und B sowie der melodischen Grundgestalt von „In This Shady Blest Retreat“ lässt sich der Song einerseits in Bachs Melodik einreihen, andererseits entspricht die Komposition den melodischen Konventionen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Ein wirkungsvolles Klangbild zur musikalischen Inszenierung des Liebesgedichts entsteht dann aber erst durch den abwechslungsreichen Einsatz des Begleitensembles, das sich aus Streichern, Flöten, Hörnern und Bassgruppe zusammensetzt. Eine erste Andeutung des ungestörten Rückzugsorts in der Natur ist die Wahl von Flöten und Hörnern als Verstärkung, denn beide Blasinstrumente werden traditionell mit der Natur assoziiert. Gerade die Flöten betraut Bach nun in „In This Shady Blest Retreat“ oft mit kleinen aus dem Satz herausstechenden Motiven, die wie die fließenden Sechzehntelbewegungen mit Vorhalt in der dritten Phrase des Ritornells im Zusammenspiel mit den Violinen wie Vogelgezwitscher

anmuten (T. 8–10). Bach benutzt Flöte und Horn in dieser Art und Weise zweifelsfrei als Anspielung auf den Handlungsrahmen des Lieds, „this shady blest retreat“. Dass dabei Muster wie die Sechzehntelfiguren mit Vorhalt alle Instrumentalstimmen mit Ausnahme des Basses durchlaufen, ist ein weiteres typisches Element bei der Instrumentierung von „In This Shady Blest Retreat“. Von Zeit zu Zeit setzt Bach aber auch unterschiedliche Motive gegeneinander, wodurch sich ein förmliches Frage-Antwort-Spiel wie ab Takt 33 ergibt. Während die Flöten mit den vier Sechzehntelnoten mit Vorschlag den Vogelgesang nachzuahmen scheinen, schieben die Violinen als Aufforderung zum Hören als Begleitung des „hark, I hear“ im Sopran zweimal eine punktierte Achtel gefolgt von zwei Zweiunddreißigstel dazwischen. Bach setzt also das Orchester, obwohl es relativ klein ist, in vielseitiger Weise ein, um einen abwechslungsreichen Klang zu erzielen. Verstärkt wird dies durch die Notierung zahlreicher dynamischer Wechsel, die Bach etwa mit einer Abstufung von piano über mezzoforte bis hin zu forte oder einer schnellen piano-forte Folge merklich differenziert. Damit geht er über die dynamischen Unterschiede hinaus, die frühe Komponisten des Repertoires wie Worgan oder Arne verwenden, und ordnet sich mit seiner Tonsprache in die Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein.

Dass „In This Shady Blest Retreat“ den aktuellen musikalischen Standards der 1760er-Jahre gerecht wird, lässt sich noch an anderen Aspekten vor Augen führen. Vor allem gegenüber Worgans Vauxhall Songs benutzt Bach einen langsamen harmonischen Rhythmus, wobei sich der unbezifferte Bass primär in Vierteln unter Verwendung von einfachen Tonfolgen und häufigen Tonrepetitionen bewegt. Darüber hinaus greift Bach zur Verdeutlichung von Übergängen wie dem Ende von B gerne auf Halbschlüsse zurück, sodass das Lied auch auf der Mikroebene einem klaren harmonischen Plan unterworfen ist. Darüber hinaus gelingt Bach trotz der wechselnden Verteilung des melodischen und harmonischen Materials auf alle Instrumente eine durchsichtige Textur mit der grundlegenden Konzeption einer Melodie- und einer Bassstimme, ohne polyphone Strukturen zu konstruieren. Auch zeigt sich trotz der Irregularität in „In This Shady Blest Retreat“ die Vorliebe Bachs für die grundlegende Strukturierung einer Komposition in zwei- und viertaktigen Phrasen mit der Sequenzierung von mehreren Takten, wodurch sich eine klar nachvollziehbare Melodistruktur ergibt. Derartige Techniken der Vokalmusik der 1760er- und 1770er-Jahre wandte Bach in all seinen Vauxhall Songs an, weshalb diese Werkgruppe seines Schaffens von kompositorischer Aktualität zeugt.

IV.7.3.2. Fließender Übergang: Would You a Female Heart Inspire, 1771

Anders als „Come Colin, Pride of Rural Swains“ oder „In This Shady Blest Retreat“ lassen sich einige der Bach'schen Vauxhall Songs weder dem mittleren noch dem gehobenen Komplexitätslevel ohne Zweifel zusprechen, sie bewegen sich gewissermaßen zwischen beiden Typen. Trotzdem wird die Typisierung nicht erweitert, sind die Grenzen zwischen den drei Ebenen schließlich als fließend zu verstehen. Ein Paradebeispiel für diesen Sachverhalt ist „Would You a Female Heart Inspire“.

Andantino

5

Would

10

you a fe - male heart in - spire with ten - der pas - sion warm de - sire em

14

- ploy, em - ploy each sooth - ing art, em - ploy each sooth - ing art. The

18

God of love all force dis - dains, he on - ly leads in pleas - ing chains the kind con - sent - ing

23

heart, he on - ly leads in pleas - ing chains the kind con-sent - ing

f *p*

27

heart, the kind con - sent - - - - ing heart, con - sent - ing

f *p* *f* *p* *f* *tr*

31

heart. Would you a fe - male heart in-spire with

p

36

ten - der pas - sion warm de - sire, em - ploy, em - ploy each sooth - ing art, em -

40

ploy each sooth - ing art. The God of love all force dis - dains, he

f *p*

44

on - ly leads in pleas - ing chains the kind con-sent-ing heart, the kind con - sent - -

49

ing heart.

53

ad lib.

He on - ly leads in pleas - ing chains the kind con-sent-ing heart, the kind con-

ad lib.

58

-sent - - - - - ing

61

heart, con - sent - ing heart.

KA 18: Bach, „Would You a Female Heart Inspire“, 1771⁷⁷⁷

⁷⁷⁷ Vgl. Bach, Favourite Songs, S. III. 14–17.

Text 23: Bach, „Would You a Female Heart Inspire“, 1771

1	Would you a female heart inspire,	a	4
2	With tender passion warm desire,	a	4
3	Employ each soothing art.	b	3
4	The God of love all force disdains	c	4
5	He only leads in pleasing chains	c	4
6	The kind consenting heart.	b	3

Bei dem vertonten Gedicht handelt es sich um einen Liebestext, der im Vergleich zum Großteil der Lyrik des Repertoires inhaltlich abstrakt ist. Für Bachs Gartenkompositionen ist dies aber durchaus typisch, denn es gehören zwar alle seine Beiträge einem der inhaltlichen Typen an. Weil greifbare Protagonisten oder ein realistisches Umfeld fehlen, stehen dort aber das Gegenstandlose und das Ideelle im Vordergrund. „Would You a Female Heart Inspire“ verdeutlicht diesen Zug der Bach’schen Werke in mehrfacher Hinsicht: Erstens tritt kein Erzähler in Erscheinung, vielmehr spricht der Autor aus einem undifferenzierten Blickwinkel einen unbekannten Adressaten an. Zweitens fehlt ein real erscheinender Handlungsort und drittens erscheint der Inhalt unwirklich, wenn der Dichter mit unspezifischen Formulierungen ohne klar erkennbare Aktion über Liebe philosophiert. Diese Surrealität beruht zu weiten Teilen auf dem Perspektivenwechsel nach den ersten drei Versen: Abrupt richtet sich die Aufmerksamkeit vom weiblichen Herz hin zum Gott der Liebe, der nur das willige Herz zu leiten bereit sei. Damit betont der Verfasser auch inhaltlich die formale Zweiteilung und verstärkt die Abstraktheit der Szene. Der Unterschied zu den Textgrundlagen von Arne oder Worgan ist offensichtlich: Bach bevorzugt Lyrik, die nicht allein auf eine sofortige Verständlichkeit abzielt, sondern von einem gewissen Grad an Individualität zeugt. Gleichzeitig reihen sich seine Texte aber aufgrund der formalen Regelmäßigkeit und konventionellen Sprache in das Korpus der Vauxhall Songs ein, weshalb Bachs Lieder wie „Would You a Female Heart Inspire“ einerseits sprachlich gut nachzuvollziehen, andererseits inhaltlich anspruchsvoller als die meisten anderen für Vauxhall vertonten Gedichte sind.

Die Kombination aus Komplexität und Simplität der Vorlage greift Bach bei seiner Vertonung auf, indem er seine musikalische Sprache sehr eng am Text ausrichtet.

Tabelle 31: Merkmale von „Would You a Female Heart Inspire“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andantino	6/8	64 Takte	Ritornell A B A' B'	4–5 4–4 6–4–6 4–4 4–8–4–7	C-Dur	Nach G-Dur

Bereits formal wählt er der Versstruktur entsprechend eine Zweiteilung in A und B, die er in variierten Form wiederholt. Dem Vokalteil stellt Bach eine instrumentale Einleitung voran, in der er wie oft in seinen Vauxhall Songs nur Material aus A vorstellt. Es folgt der Vokalabschnitt mit den ersten drei Versen in A und später A', wobei Bach die dritte Zeile mehrmals aufgreift. In B/B' thematisiert er dagegen die letzten drei Verse mit besonderer Hervorhebung der Zeilen 5 und 6, sodass Bach jeweils das Ende eines Abschnitts auch mithilfe der Wiederholung der Verse kenntlich macht. Die Trennung von A und B

verdeutlicht die Phrasengestaltung gleichermaßen. Ähnlich wie in „Come Colin, Pride of Rural Swains“ verwendet Bach für A einen regelmäßigen Aufbau mit zwei viertaktigen Phrasen sowie Halbschluss und Vollkadenz, wodurch er die Abgeschlossenheit von A sowie den Übergang zu B harmonisch untermauert. Da im Gegensatz zu A der B-Teil auf einer sechs-, einer vier- und einer sechstaktigen Phrase basiert, gewinnt der Abschnitt an Gewicht. Außerdem erfolgt in B die einzige Modulation des Stücks nach G-Dur, sodass die Passage auch harmonisch bewegter erscheint als A. Interessant ist zudem die Rückkehr nach C-Dur, durch die Bach anders als zuvor die Trennung von B und A' ein Stück weit nivelliert. Die Rückmodulation nach C-Dur geschieht nämlich schleichend im Übergang von B zu A', indem er in den zwei instrumentalenden Endtönen von B die Schlusswirkung der vorhergegangenen Vollkadenz in G-Dur harmonisch durch das fehlende *fis* auflockert (T. 32/33). Derart weist er auf C-Dur hin, das sich aber erst in den nachfolgenden Tönen ohne starke Schlusswendungen etabliert. Die Vollkadenz zögert Bach sogar bis zur vorletzten Phrase in B' hinaus (T. 56/57), um die Endwirkung des Werks harmonisch zu bestärken. Formal gebraucht er also eine klare Gliederung, die er entlang der sprachlichen und inhaltlichen Anlage des Textes entwirft. Um die daraus resultierende hohe Verständlichkeit auch mithilfe der Harmonik zu gewährleisten, bevorzugt er Hauptfunktionen, wenige starke Schlusswendungen und deutliche Tonzentren. Damit wird sowohl Form als auch Harmonik einerseits durch Klarheit geprägt, andererseits zeugt die Gestaltung auf dieser Ebene von einem komplexen Plan entlang der Textgrundlage.

In diese Richtung weist auch die Melodik, die wie bei allen Bach'schen Vauxhall Songs das uneingeschränkte Zentrum der Aufmerksamkeit bildet. Oft vertraut der Tonsetzer auf eine Kombination von grundlegend syllabisch geprägten Phrasen und solchen mit Melismen und Koloraturen, um melodische Abwechslung zu erzielen. In „Would You a Female Heart Inspire“ ist dies besonders in A auffällig, wo Bach eine syllabische Wortvertonung mit sehr kurzen Melismen in schrittweiser Bewegung verbindet und nur durch wenige Tonsprünge, wie beispielsweise bei der Überbrückung der Oktave von g^1 zu g^2 zu Beginn, unterbricht (T. 10). Erst im vorletzten Vokaltakt von A weicht Bach von der Satzweise des restlichen Abschnitts mit der Aneinanderreihung von Sechzehntel-Melismen ab (T. 16). Zudem bewegt sich die Singstimme in A innerhalb eines eingeschränkten Tonumfangs, wenn Bach die Oktave von g^1 bis g^2 nur zweimal zum a^2 ausweitet (T. 12 und 16). Dagegen reicht die Tessitura im ganzen Lied von d^1 bis c^3 , also über fast zwei Oktaven, was vor allem im Hinblick auf die Arbeiten von Arne sehr weit ist. Ein weiterer wichtiger Aspekt, der Bachs Melodik komplexer erscheinen lässt gegenüber der von vielen anderen Komponisten von Vauxhall Songs, ist das Mittel der Wiederholung von Schlüsselbegriffen oder Versen zur Strukturierung und Textausdeutung. Die A- und B-Teile unterschieden sich in diesem Zusammenhang deutlich voneinander, weil Bach in B und B' weitaus mehr Text nochmals aufgreift als in A und A'. So setzt er in B die Verse 4 bis 6 einmal durchgehend (T. 18–23), bevor er ab Takt 24 die Zeilen 5 und 6 zunächst komplett wiederholt und ab Takt 30 Teile des letzten Verses noch zweimal erscheinen lässt (T. 28–31). Damit richtet er den Fokus auf die letzten beiden Zeilen und das Ende der Passage. In B' ist die Situation ähnlich, jedoch verlängert Bach diesen Bereich durch eine zusätzliche Repetition von „the kind consenting heart“, gesetzt als ausgreifende Koloratur (T. 48–53), was den Abschluss der Stücke unmissverständlich kennzeichnet. Die Wiederholungen übernehmen damit mehrere Funktionen: Erstens unterstützen sie die Klarheit der Form. Wie im Text durch Reimschema

und Hebungszahl die Verse 3 und 6 eine Zweiteilung und Abrundung erreichen, erzeugt Bachs Wiederaufgreifen der Zeilen 3, 5 und 6 das Gleiche für die musikalische Anlage. Der Kompositionsaufbau gewinnt an Verständlichkeit. Zweitens legt Bach mithilfe des Übergewichts von B und B' einen Schwerpunkt auf die letzten drei Verse des Textes mit der Leitung des willigen Herzens durch den Liebesgott. „The consenting heart“ greift er als Schlüsselbegriff heraus. Drittens nutzt er die Repetition bestimmter Verse oder Worte, um Verzierungen und längere Koloraturen in die Gesangslinie einzubauen und damit deren Inhalt hervorzuheben.

Die Koloraturen bringen gleichzeitig eine Facette ein, die „Would You a Female Heart Inspire“ deutlich von den Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels abgrenzt. Als Beispiel dafür kann die Abschlussphrase von B ab Takt 28 dienen. Obwohl es sich nur um vier Takte handelt, ist die Passage virtuos, wenn Bach mit den gebundenen Zweiunddreißigstel-Bewegungen und den Staccato-Läufen verschiedene Techniken einbindet. Zudem überspannt die Koloratur einen weiten Rahmen, beginnt sie doch mit a², erreicht kurzzeitig das h² und endet auf a¹. Außerdem integriert Bach mit dem Staccato-Abstieg bis zum Leitton dis² und dem kurz darauf folgenden Auflösungszeichen eine melodische Hürde. Zusätzliche Schwierigkeit bringt das Ende, in dem auf das a¹ sogleich ein Septim-Sprung aufwärts zum g² folgt. Auch da Bach in B' zwei weitere, in vielerlei Hinsicht komplexere Koloraturen (T. 48–53 und 58–60) einbaut, muss allein aufgrund von „Would You a Female Heart Inspire“ von Seebandts Aussage, Bachs Vauxhall Songs seien lediglich anspruchslose Unterhaltungsstücke für Sänger und Publikum, Abstand genommen werden.⁷⁷⁸ Selbst in Bachs Liedern des mittleren Komplexitätslevels finden sich Abschnitte, die hohe Anforderungen an den Sänger stellen und die in dieser Hinsicht seinen Arien für die italienische Oper nicht fern sind. Bach kombiniert eine einfache Grundgestaltung, die auf Kantabilität und Melodiedominanz abzielt, mit virtuoson Momenten. Wichtig ist zudem, dass er in seiner Phrasengestaltung immer auf einen Zielpunkt zuarbeitet. Dieser Umstand zeigt sich bei „Would You a Female Heart Inspire“ im Aufbau von A und B, in denen Bach einen Spannungsbogen durch melodische Kontraste schafft. Darüber hinaus setzt er am Schluss von Passagen Wiederholungen, Melismen oder Koloraturketten ein, um die Endwirkung zu steigern. Derart zieht sich die musikalische Spannung von Anfang bis Ende.

Die Komplexität der Melodik in „Would You a Female Heart Inspire“ setzt sich bei der Instrumentation auf den ersten Blick erst einmal nicht fort. Obwohl das Stück ein relativ kleines Begleitensemble bestehend aus erster und zweiter Violine, Flöte, Singstimme und Bass verlangt, geht die Instrumentierung dennoch über die Anforderungen des unteren Komplexitätslevels weit hinaus. Während die ersten Violinen fast durchgehend die Melodie spielen und sich nur in wenigen Momenten vom Sopran entfernen, fungieren die zweiten Violinen als Unterstimme. Trotz der zeitweisen Parallelführung erhalten sie meist eine selbstständige Linie, mit der sie die harmonischen Strukturen in Form von Sechzehntel-Figuren nachvollziehen. Diese Gestaltungsweise zeigt sich in den Anfangstakten, in denen die zweiten Violinen die Akkorde durch ständig leicht variierte Sechzehntel-Bewegungen nachzeichnen. Eine Art harmonischer Teppich entsteht, der einen bewegten Untergrund für die kantable Melodie liefert. Eine weitere instrumentale Ebene fügt das einzige Blasinstrument bei, die Flöte, die für kurze motivische Einwürfe und melodische Passagen

⁷⁷⁸ Vgl. Seebandt, Arientypen Bachs, S. 72/73

zum Einsatz kommt. In dieser Weise übernimmt sie unterschiedliche Funktionen. Zum einen verstärkt sie in Form von Haltenoten die Harmonien, zum anderen erweitert sie durch motivische Arbeit das melodische Spektrum des Satzes, wobei sie entweder die Satzstruktur mithilfe der Melodieverdoppelung durch die höhere Lage komplettiert oder durch rhythmische Variation kurzzeitig eine Art Gegenstimme zur Melodie entwirft. Über eine Stimmführung, die als selbstständige Gegenlinie zu den Streichern bezeichnet werden kann, verfügen die Flöten trotzdem nicht. Sie bleiben eine melodische und harmonische Füllstimme. Der Bass liefert dazu das harmonische Grundgerüst, ohne über längere Passagen zu pausieren. Gerade im Vergleich zu den Violinen bewegt er sich relativ langsam mit fast ausschließlich Achtel- und Viertnoten, sodass ähnlich zu „Come Colin, Pride of Rural Swains“ ein ruhiges Fundament als Gegenpol zu den beweglichen Oberstimmen entsteht.

In allen kompositorischen Bereichen von Form und Harmonik über Melodik bis hin zur Instrumentierung kombiniert Bach simple und komplexe Gestaltungsmittel, obwohl gerade im Vergleich zu „Come Colin, Pride of Rural Swains“ letztere überwiegen und „Would You a Female Heart Inspire“ dem gehobenen Komplexitätslevel nahe kommt.

IV.7.3.3. Gehobenes Komplexitätslevel

IV.7.3.3.1. Midst Silent Shades and Purling Streams, 1771

Eine alle Parameter erfassende Elaboriertheit lässt sich in „Midst Silent Shades and Purling Streams“ vor Augen führen, das in Bachs dritter Sammlung für die Vauxhall Gardens 1771 erschienen ist. Da Bach auf allen kompositorischen Ebenen in großem Detail auf den Text eingeht, ergibt sich ein individuelles Lied mit einem für das Repertoire hohen musikalischen Anspruch.

Johann Christian Bach
Text: anonym

Andante Siciliana

14

Midst si - lent shades and purl - ing streams the God of love su - pine - ly dreams.

19

Midst purl - ing streams the God of love su - pine - ly dreams. In

23

ros - y and fan - tas - tic chains he leads de - lud - ed, leads de-lud - ed maids and swains,

28

he leads de - lud - ed, leads de-lud - ed maids and swains. But

33 **Allegro**

if the trum-pet loud a - larms ex - cite to deeds of

38

man - ly arms, ex - cite to deeds to deeds of man - ly arms.

43

As the tre-men - dous sounds a - rise, as the tre-men - dous

47

sounds a - rise, the cow - ard boy in ter - ror flies.

51

On sil - ken wings he cuts the air,

56

scar'd at the thun - der of the war,

62

p *f* *p* *tr*

68

scar'd at the thun - der of the war, scar'd at the

p *cresc.*

73

thun - der of the war. But if the trum - pet

f *p* *tr*

77

loud a - larms ex - cite to deeds of man - ly arms. The

p *f*

80

cow - ard boy in ter - ror flies, in ter - ror flies,

f

84

scar'd at the thun - der of the war, scar'd at the

p *cresc.*

88

thun - der of the war, *tr* *f* *p*

92

scar'd at the thun - der

97

of the war. *tr* *f*

KA 19: Bach, „Midst Silent Shades and Purling Streams“, 1771⁷⁷⁹

Text 24: Bach, „Midst Silent Shades and Purling Streams“, 1771

1	Midst silent shades and purling streams	a	4
2	The God of love supinely dreams.	a	4
3	In rosy and fantastick chains	b	4
4	He leads deluded maids and swains.	b	4
5	But if the trumpets' loud alarms	c	4
6	Excite to deeds of manly arms.	c	4
7	As the tremendous sounds arise,	d	4
8	The coward boy in terror flies.	d	4
9	On silken wings he cuts the air,	e	4
10	Scar'd at the thunder of the war.	e	4

⁷⁷⁹ Vgl. Bach, Favourite Songs, S. III. 1–7.

Die Textgrundlage liefert ein für Bach typisches abstraktes Gedicht, das in regelmäßigen Octosyllabischen Couplets, bestehend aus vierhebigen Jamben im Paarrreim, angelegt ist und das ohne greifbare Akteure oder ein reales Umfeld auskommt. Damit ist die Textgrundlage anspruchsvoller als der Großteil der Lyrik der Vauxhall Songs. Dies verstärkt die inhaltliche Anlage, bei der zwei Ideen aufeinandertreffen. In den ersten vier Versen entwirft der anonyme Autor eine Traumszenerie, in der der Gott der Liebe geblendete Frauen und Männer an Ketten führt. Einen markanten Bruch bringt die fünfte Zeile, in der Trompetensignale unerwartet zu den Waffen rufen. Sie schrecken einen Jungen auf, der aus Angst vor dem Kriegsdonner flieht. Der irrealer Traum verwandelt sich unvermittelt in einen Kriegsaufruf.

Diesen thematischen Kontrast setzt Bach auf allen musikalischen Ebenen um.

Tabelle 32: Merkmale von „Midst Silent Shades and Purling Streams“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andante Siciliana	6/8	103 Takte	Ritornell	4-4-6	C-Dur	Nach G-Dur
Allegro	4/4		A	4-4-6-4		
			B	4-7-8-4-5-5- 10-4-4-16-3		

Zunächst wählt er einen zweiteiligen Aufbau mit einem Andante Siciliana und einem Allegro, die sich in jeder Hinsicht gegenüber stehen. Bereits mit dem rhythmischen Wechsel zieht Bach eine offensichtliche Grenze, wenn auf den tänzerisch anmutenden 6/8-Takt des Andante Siciliana ein gerade voranschreitender 4/4-Takt im Allegro, rhythmisch ideal geeignet zur Abbildung der Kriegsklänge, folgt. Die Trennung untermauert der Komponist durch die Vertonung der ersten vier Verse des Gedichts in den 32 Takten von A, während er in B mit über doppelt so vielen Takten die letzten sechs Zeilen thematisiert. Damit läutet nicht nur das widersprechende „but“ den Umschwung vom lieblichen Gottestraum zur donnernden Kriegs Atmosphäre auch in der musikalischen Anlage ein, sondern es erfolgt zudem eine Schwerpunktsetzung auf dem eigentlichen Hauptaspekt der Textvorlage, dem Kriegsaufruf. Der Tonartenplan unterstützt die Zweiteilung gleichermaßen, indem Bach im Andante von C-Dur nach G-Dur moduliert und für das Allegro durch den Halbschluss in Takt 32 mit der Dominante zurück nach C-Dur strebt. Im Hinblick auf die Phrasenstruktur lässt sich der Vokalteil des Andante, der an ein relativ umfangreiches Instrumentalritornell von drei Phrasen anschließt, in eine Aneinanderreihung von zwei vier-, einer sechs- und einer viertaktigen Phrase im Schema aa'bb' gliedern. Das Allegro ist demgegenüber abwechslungsreicher mit thematisch gegensätzlichen, unregelmäßig langen Phrasen, die sich in zwei größere Bereiche a und b, nach der Textwiederholung der Verse 5 bis 10 gerichtet und mit einem Übergang in Takt 75, strukturieren lassen. Trotz der umfangreichen Phrasenkomplexe ist das Allegro auf kleinerer Ebene in kurze oft zweitaktige, motivisch zusammenhängende Einheiten unterteilbar. Weitere Struktur erhält B durch die Wiederverwendung von Phrasenteilen, die Bach im späteren Verlauf erneut aufgreift wie in den Takten 84 bis 90, die sich auf die Passage ab Takt 69 stützen. Im Gegensatz zum Andante ist das Allegro in der Phrasenanlage also äußerst komplex, was ein Resultat der starken motivischen Kontraste ist.

Um ebenfalls auf melodischer Ebene eine Spaltung von A und B zu erzeugen, setzt Bach einem „volksliedartigen“ ersten Bereich einen dramatischen zweiten entgegen. Das Andante ist von einer Kombination aus Syllabik und kurzen Melismen ohne ausgiebige Verzierungen geprägt. Indem Bach einfache Sekundschritte mit Tonsprüngen verbindet und das Intervall einer Sexte nicht überschreitet, ergibt sich eine leicht zu memorierende Linie. Als Basis der Tonfolgen fungieren zudem häufig Durdreiklänge mit einer bis auf einige Triolen unkomplizierten Rhythmik, was eine hohe Verständlichkeit gewährleistet. Besonders ab der letzten Vokalphrase ab Takt 23 herrschen außerdem geradlinige Achtelbewegungen vor, die eine legato-Ausführung nahelegen. Damit ist das Andante auch aufgrund der motivischen Wiederholung von Taktgruppen von liedhaftem Charakter mit einer Betonung der Kantabilität.

Dagegen entwirft Bach zum Erreichen einer möglichst dramatischen Gesamtwirkung im Allegro eine Melodie, die mithilfe von augenscheinlichen Gegensätzen den Inhalt wiedergeben soll. Um die Zweiteilung des Textes auszudrücken, verzichtet er zum Beispiel auf eine Überleitung von A zu B und erzeugt einen Bruch in Tempo und Charakter. Weiterhin stellt er keinen motivischen Bezug zwischen den beiden Makroabschnitten her. Die sanft fließende Melodie des Andante weicht einer spannungsgeladenen Gesangslinie im Allegro. Zu diesem Zweck baut Bach das Allegro primär auf Tonsprüngen auf und weitet den Stimmumfang von g^1 bis c^3 deutlich aus. Außerdem wechselt er ständig zwischen lang gehaltenen Spitzentönen im forte, schnellen Koloraturen mit anspruchsvollen Rhythmen und rhythmisch prägnanten Tonwiederholungen. Hauptziel scheint die kontinuierliche Steigerung der melodischen Spannung zu sein. Durch den vermehrten Einsatz von vokaler Virtuosität – weniger durch ausgreifende Koloraturketten, als aufgrund des immer wieder variierten Materials und wechselnden technischen Anforderungen im Sopran – sowie der kontrastreichen Melodiegestaltung verstärkt sich die Dramatik der Passage zusehends.

Dynamikunterschiede anhand der Verstärkung oder Verringerung des Orchesters gebraucht Bach ebenso, um eine höhere Intensität einerseits innerhalb des B-Teils, andererseits von A gegenüber zu B zu erreichen. Im Allegro treten hierfür zum Ensemble bestehend aus Streichern, Oboen und Hörnern zusätzlich Flöten, Trompeten und Pauken hinzu, mit denen Bach einen direkten Bezug zur Textthematik, dem Kriegsaufruf, herstellt. Zudem gewinnt B durch die instrumentale Aufstockung an Differenzierungsmöglichkeiten. Oft sind die Blasinstrumente harmonische Füllstimmen, mit denen Bach die vertikale Ebene des Satzes betont. Zusammen mit den Pauken tragen sie aber genauso zur rhythmischen Prägnanz bei, da sie vor allem punktierte Rhythmen und Tonwiederholungen intensivieren. Den inhaltlichen Dualismus von „Midst Silent Shades and Purling Streams“ bekräftigt die unterschiedliche Einsatzweise der Instrumente gleichermaßen. Während im Andante die erste Violine fast ohne Ausnahme die Melodie übernimmt oder verdoppelt, betraut Bach zweite Violine und Viola hauptsächlich mit begleitenden Sechzehntelfiguren. Oboen und Hörner agieren währenddessen mit Akkorden und kurzen Motiveinsätzen als harmonische Ergänzung. Demgegenüber wechselt Bach im Allegro zwischen klanglich durchsichtigen Abschnitten, in denen lediglich die hohen Streicher und der Bass die Singstimme begleiten, und tutti-Passagen, in denen das Orchester seine ganze Kraft entfaltet. Auf eine ruhige, ausbalancierte Traumatmosphäre folgt auf diese Weise eine aufgewühlte Darstellung der Klänge des Kriegs.

Um die Textgrundlage auszudeuten, bezieht Bach im Allegro das Orchester besonders intensiv ein. Allein durch die Zunahme von Trompeten und Pauken werden Kriegsdonner und Bläserfanfaren offensichtlich. Gerade das Trompetensignal baut Bach dabei schon zu Beginn des Allegros als prägendes Element ein, wenn er auf die Textankündigung der Singstimme und der Streicher das tatsächliche Erklängen des Trompetenalarms durch die Bläser und Pauken folgen lässt (T. 33–36). Um die melodische und rhythmische Anlage der Phrase analog zu einer Fanfare zu gestalten, setzt Bach jeweils eine kurze Achtel und eine Viertel mit Achtelpause hintereinander und hebt damit die fanfarenartigen Tonsprünge in C-Dur hervor. Neben der bildlichen Integration des Trompetensignals stellt Bach den Kriegsdonner ebenso dar, wenn ab Takt 69 ein Paukenwirbel auf c den Vers „scar’d at the thunder of the war“ untermalt. Die Violinen tragen schnelle Sechzehntel-Wiederholungen bei, die ein noch wirkungsvolleres Kriegsgetöse heraufbeschwören.

Um die Aussagekraft des Allegro noch zu verschärfen, greift Bach auch auf Wiederholung, Variation und Sequenzierung als essentielle Gestaltungselemente zurück. So reiht er in den Takten 76 bis 79 jeweils zwei Takte in variiert Form wie kleine Bausteine aneinander und bezieht das gesamte Begleitensemble intensiv mit ein. Die ersten Violinen sowie der Bass übernehmen für zwei Takte die Harmonien mit gebrochenen Akkorden (T.78/79), bevor Bach das Ganze einen Ganzton nach oben setzt (T.76/77). Indem er die Phrase „but if the trumpets’ loud alarms“ (T.76/77) für den Text „excite to deeds of manly arms“ (T.78/79) um einen Ganzton nach oben schiebt, verläuft die Melodie im Sopran ebenfalls sequenzartig. Dem Hinaufschrauben der Tonlage dienen gleichermaßen Oboen und Flöten. Zunächst spielen Letztere eine dreigliedrige Motivreihe bestehend aus zwei Zweiunddreißigstel und einer punktierten Achtel, die jeweils mit einem Vorhalt beginnt, um dann einen Halb- oder Ganzton nach oben verrückt zu werden. Die Oboen greifen die Motivkette einen Ganzton höher auf (T.78/79), sodass Bach innerhalb von nur vier Takten durch Wiederholung und Variation eine wirkungsvolle Steigerung erreicht. Ein weiteres Mittel zum Spannungsaufbau bildet die Bewegung von Mustern durch verschiedene Stimmen, wodurch wie in den Takten 84 bis 88 Echoeffekte zustande kommen. Die fanfarenartigen Tonsprünge auf Basis des C-Dur-Dreiklangs liegen zunächst in den beiden Hörnerstimmen, woraufhin die Trompeten das Motiv exakt wiederholen.

Die unterschiedlichen thematischen Facetten, sowohl im Hinblick auf das Gedicht als auch auf das Gegenüber von Andante Siciliana und Allegro spiegelt Bachs Musik in großem Detail wider. Besonders in der Anpassung seiner Tonsprache an den Text sowie in der Ausarbeitung des Dualismus zwischen balancierter Kantabilität und virtuoser Dramatik tritt damit die gehobene Komplexität von „Midst Silent Shades and Purling Streams“ zutage. Das Ergebnis ist ein Lied, das aufgrund der originellen formalen, melodischen und instrumentalen Gestaltung aus dem Gesamtkorpus der Vauxhall Songs herausragt.

IV.7.3.3.2. See, See the Kind Indulgent Gales, 1777

Wie in „Midst Silent Shades and Purling Streams“ dominieren auch in „See, See the Kind Indulgent Gales“ elaborierte Techniken. Bach erreicht mit dieser Vorgehensweise einen unterhaltenden Charakter durch die Verwendung von komplexen Gestaltungsmitteln, sodass die Komposition für Interpreten und Hörer gleichermaßen fordernd ist. In mehrfacher Hinsicht ist „See, See the Kind Indulgent Gales“ als ein musikalisch bemerkenswertes Werk

innerhalb der Bach'schen Vauxhall Songs sowie des Repertoires in seiner Gesamtheit zu bezeichnen.

Johann Christian Bach
Text: anonym

Allegro Maestoso

6 *p* *f*

12 *tr tr tr tr tr tr*

16 *p*

20 *f ff* *tr*

25

See, see the kind in-dul-gent gales,

p

30

— swell - ing fill the spread - ing sails, the spread - ing

36

sails, — smooth - ly glid - ing with the tide, o'er

41

bound-ing waves we_ ride, o'ebound-ing waves we ride,

46

50

o'er_ bound - ing_ waves we

55

ride, o'er bound - ing waves

f *p*

59

we ride.

f *p*

63

Gay hope our minds to cheer, pre - sents the wel-come

p

68

shoar, no tem-pest now we fear, no dan - gers threat-en more, no, no_

f *p*

74

dan-gers threat - en more. See, see the kind in - dul-gent gales,

f *p*

80

swell - ing fill the spread - ing sails, the

86

spread - ing sails, smooth - ly glid - ing with the

91

tide, o'er bound-ing waves we ride,

96

101

105

o'er bound - ing waves we ride. See the

f *p* *f*

109

kind in-dul - gent gales, swell-ing fill the spread - ing sails, o'er

mf

113

bound - ing waves we ride,

f

118

o'er bound - ing waves we

p *ff* *p*

122

ride, o'er bound-ing waves we ride.

f



KA 20: Bach, „See, See the Kind Indulgent Gales“, 1777⁷⁸⁰

Text 25: Bach, „See, See the Kind Indulgent Gales“, 1777

1	See the kind indulgent gales,	a	4
2	Swelling fill the spreading sails,	a	4
3	Smoothly gliding with the tide,	b	4
4	O'er bounding waves we ride.	b	4
5	Gay hope our minds to cheer,	c	3
6	Presents the welcome shoar,	d	3
7	No tempest now we fear,	c	3
8	No dangers threaten more.	d	3

Auch diese Bach'sche Vertonung basiert auf einem abstrakten Text. Mit zahlreichen bildlichen Beschreibungen schildert der anonyme Autor das Erreichen der Küste nach einer bewegten Seefahrt und verzichtet sowohl auf Protagonisten – die beiden Pronomen „we“ und „our“ sind die einzigen Andeutungen auf die Akteure – als auch auf eine Handlung mit definiertem Schauplatz. Ähnlich wie bei „Midst Silent Shades and Purling Streams“ behandeln die beiden Strophen zwei inhaltliche Schwerpunkte: Der erste Vierzeiler ist der gut verlaufenden Seereise gewidmet, wohingegen in der zweiten Strophe das Erreichen der Küste und somit das Überwinden aller Gefahren ins Zentrum rückt. Als Grundlage hierfür wählt der Dichter ein freies Schema mit vierversigen Strophen, was ein formales Gleichgewicht zwischen erstem und zweitem Abschnitt zur Folge hat. Jedoch sind die Verse der beiden Strophen unterschiedlich lang. Während in der ersten Hälfte vier Hebungen pro Vers zum Einsatz kommen, setzt sich die zweite Strophe aus dreihebigen Zeilen zusammen. Derart entsteht ein Übergewicht des ersten Teils und es erhärtet sich die inhaltliche Abgrenzung der zwei Bereiche, was sich bei Versmaß und Reimschema fortsetzt. Besonders der durch die drei Hebungen kürzere Jambus der zweiten Strophe suggeriert aufgrund der unbetonten ersten Silbe ein schnelleres Durchlaufen im Vergleich zur ersten Strophe, deren Zeilen mit einer langen ersten Silbe beginnen. Folglich scheint die erste Strophe gewichtiger zu sein als die zweite.

Die inhaltliche und sprachliche Gestaltung vollzieht Bach intensiv nach.

Tabelle 33: Merkmale von „See, See the Kind Indulgent Gales“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Allegro Maestoso	4/4	131 Takte	Ritornell A B A'	5-4-12-4 5-6-6-18-4 4-4-4 5-6-21-4-13-6	F-Dur	Nach C-Dur

⁷⁸⁰ Vgl. Bach, Favourite Songs, S. SEE 1–11.

Die formale Übereinstimmung zwischen Gedicht und Musik ist wohl der auffälligste Aspekt, denn Bach wählt eine dreiteilige Reprises-Form ABA' mit der Gegenüberstellung von A/A' und B. Während die erste Strophe auf A und A' beschränkt ist, bleibt die zweite Strophe B vorbehalten. Von einer noch höheren Komplexität zeugt dann die Mikroebene, deren Phrasenstruktur Bach an die Vokallinie koppelt. Dadurch ergeben sich unregelmäßige, teilweise sehr lange Komplexe. Die Phraseneinteilung hebt B aber auch von den beiden A-Teilen ab, da sich der mittlere Abschnitt aus drei viertaktigen Gruppen ohne instrumentalen Schlussteil zusammensetzt, während A und A' über mehr, längere und unregelmäßige Phrasen verfügt. Daher ergibt sich ein auffälliges Übergewicht von A/A' gegenüber B, womit Bach den formalen Vorrang der ersten Gedichtstrophe aufgreift. Der unterschiedliche Umfang ist auch ein Ergebnis der Setzweise der Verse, die Bach vor allem in den Rahmenbereichen häufig wiederholt. Weil er sich besonders auf die Zeilen 2 und 4 konzentriert, liegt der inhaltliche Schwerpunkt der Vertonung auf der glücklichen Seereise. Der komplexen Form stellt der Komponist einen klaren harmonischen Plan mit einer Modulation von F- nach C-Dur in der vierten Phrase des A-Teils mit einer Vollkadenz zur Seite (T. 57–60). Ab der Einführung des b in Takt 66 kehrt er dann aber bereits nach F-Dur zurück, obwohl er die erste stärkere Kadenz bis zum Ende der zweiten Phrase von B mit einem authentischen Schluss hinauszögert (T. 71/72). Die Schlusswendungen dienen der Unterstützung der formalen Klarheit. Am häufigsten finden sich in „See, See the Kind Indulgent Gales“ authentische Kadenz, mit denen die instrumentale Einleitung (T. 24/25), A (T. 63/64) sowie A' (T. 129–131) schließen. B endet dagegen harmonisch offen mit einem Halbschluss (T. 75/76), der den Vorwärtsdrang nach A' begünstigt.

Um die Struktur der Reprisesform noch augenscheinlicher zu machen, zieht Bach auch die Melodik heran. Im Gegensatz zu A und A' – für 15 Takte stellt A' eine exakte Wiederholung von A dar – durchziehen B immer wieder, zum Teil weite Tonsprünge wie etwa die Duodezime in Takt 71. Zudem variiert Bach die Rhythmik trotz der primär syllabischen Setzweise auffällig und integriert kaum sequenzartige Wiederholungen. Er verändert Melodik und Rhythmik von Takt zu Takt, sodass er, anders als in A und A', innerhalb des kurzen Mittelteils von nur 12 Takten keinen großen motivischen Zusammenhang aufbaut, sondern starke musikalische Abwechslung auf engstem Raum präsentiert.

Mit Ausnahme der Koloraturpassagen überwiegen in den Rahmenteilern schrittweise Bewegungen kombiniert mit einfachen Tonsprüngen, die auf den zugrundeliegenden Dreiklangsstrukturen beruhen. Meist setzen sich die Phrasen aus einem ruhigen und einem bewegten Abschnitt zusammen. So beginnt Bach ab Takt 37 zum Text „smoothly gliding with the tide, o'er bounding waves we ride“ mit einem langsamen Muster mit Ausweichen auf die obere Nebennote, um verstärkt durch die variierte Wiederholung des Motivs das sanfte Gleiten mit Ebbe und Flut nachzuempfinden. Für das nachfolgende Reiten auf den Wellen wechselt er dann in einen schnelleren Verlauf, wenn er mit auf- und abspringenden Achteln den Wellengang andeutet. Die Phrase ab Takt 37 offenbart aber noch ein weiteres wichtiges Gestaltungselement von „See, See the Kind Indulgent Gales“: Bach verknüpft in diesem Lied sowohl den Textinhalt als auch die Bedeutung einzelner Worte sehr eng mit der melodischen Gestaltung.

Dies zeigt sich ebenso an den Koloraturen, mit denen Bach meist das Wort „ride“ in A und A' virtuos vertont. Hierfür greift er auf eine Vielzahl an Mustern zurück, die er, wie in der längsten Koloratur des Stücks, auf verschiedene Weise zusammenbaut (T. 92–108). So leitet eine einfache absteigende Dreiklangsfolge in Vierteln die Passage ein, an die sich ein abrupter Quintsprung aufwärts, gefolgt von einer wellenförmigen Sechzehntelbewegung zum Ausdruck des Wellenreitens anschließt. Im weiteren Verlauf, wechselt Bach zwischen Sechzehntelläufen in Skalen- und Treppenbewegung, legato geführten halben Noten mit hohen und tiefen Spitzentönen, rhythmisch bewegten Abschnitten geprägt von Punktierungen oder Snykopen, was motivisch sehr variable, technisch anspruchsvolle Takte, ganz im Sinne der springenden Wellen, zur Folge hat. Gerade mit derartigen Koloraturen, die besonders A und A' prägen, hebt sich „See, See the Kind Indulgent Gales“ auf Ebene der Melodik deutlich von Bachs Vauxhall Songs und von den Liedern anderer Komponisten für die Vauxhall Gardens ab.

Abweichungen von den Konventionen der Vauxhall Songs offenbart auch die Instrumentierung. Als einziger der Bach'schen Gartenkompositionen ist „See, See the Kind Indulgent Gales“ 1777 als Einzelveröffentlichung erschienen und verlangt nach einem Cembalo. In keinem Beitrag vor dieser Publikation findet dieses Instrument Erwähnung, erst in den Veröffentlichungen von 1777 und 1779 greift Bach darauf zurück. Die Zunahme des Cembalo für die drei letzten bekannten Vauxhall Songs aus Bachs Feder ließe sich damit erklären, dass dieses Instrument in der zeitgenössischen Oper meist für die Ausführung des Basses zuständig war und „See, See the Kind Indulgent Gales“ auf einer Arie aus der Opera seria *Zanaida* basiert. Die anderen beiden Arbeiten mit Cembalo, „Oh How Blest Is the Condition“ und „Hither Turn Thy Wand'ring Eyes“, sind jedoch keine Kontrafakta, sodass keine Abhängigkeit der Besetzung zu den Aufführungsgepflogenheiten des Musiktheaters besteht. Ob die Cembalostimme im Druck der drei Lieder den Gegebenheiten in den Vauxhall Gardens entsprach, ist fraglich, da nicht sicher ist, ob in der Gartenanlage jemals ein Cembalo zum Einsatz kam. Weder zeitgenössische Abbildungen, die *Vauxhall Lists* noch Erwähnungen der Musik in Vauxhall in Zeitungen und dergleichen liefern Anhaltspunkte. Das einzig fest installierte Tasteninstrument in Vauxhall war die Orgel, weshalb die Benutzung eines zusätzlichen Instruments mit ähnlicher Funktion eher unwahrscheinlich ist. Zudem finden sich in den für diese Arbeit untersuchten Vauxhall Songs kaum Angaben zum Cembalo. In Arnes Publikationen taucht es nur einmal in „Cloe Generous as Fair“ in *Lyric Harmony* I auf, wobei es sich bei dieser Nennung um eine beigelegte Spielanweisung handelt. James Hook führt das Cembalo kein einziges Mal an, jedoch verzeichnet er 1804 stattdessen in zwei Liedern das Pianoforte. Selbst in Henry Rowley Bishops vollständig überlieferten Partituren findet sich kein Cembalo und den Bass führen im Normalfall Kontrabässe und Violoncelli aus.⁷⁸¹ Folglich ist anzunehmen, dass, wenn ein Tasteninstrument im Orchester vertreten war, diese Rolle die Orgel in Vauxhall ausfüllte. Für die Drucke der drei Bach'schen Vauxhall Songs von 1777 und 1779 könnte das bedeuten, dass mit der Notierung des Cembalo nicht die

⁷⁸¹ Vgl. zur Aufführungspraxis in der Oper im 18. Jahrhundert: Spitzer, *Orchestra*, S. 276. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird näher darauf eingegangen, dass es sich bei „See, See the Kind Indulgent Gales“ um ein Kontrafaktum handelt. Vgl. Coke, *Vauxhall*, S. 141–145 sowie Arne, *Lyric Harmony*, S. 14 sowie Hook, *Collection* 1804 sowie die Tabelle von Bishops *Vauxhall Songs* ab S. 476.

Darbietungsweise in den Vauxhall Gardens wiedergegeben werden sollten, sondern damit ein Notenbild für den praktischen Gebrauch geliefert wurde.

„See, See the Kind Indulgent Gales“ weist in Bezug auf die Besetzung aber noch weitere Punkte auf, die es aus dem Repertoire ein Stück weit herausragen lassen. Das Begleitensemble ist sehr umfangreich, da es neben den ersten und zweiten Violinen aus einer großen Bläsergruppe besteht, die sich aus zwei Klarinetten und zwei Hörnern zusammensetzt. Der Bass ist ebenfalls stark besetzt. Während das Fagott, seltsamerweise als „Fagotta“ bezeichnet, dem Cembalo zur Seite steht, stattet Bach auch die Viola mit einer selbstständigen Stimme aus.⁷⁸²

Bach greift aber in „See, See the Kind Indulgent Gales“ nicht nur auf einen großen Klangkörper zurück, sondern benutzt diesen auch auf eine sehr abwechslungsreiche Art und Weise, um die Textgrundlage so wirkungsvoll wie möglich musikalisch auszudeuten. Schon erste und zweite Violinen übernehmen wechselnde Aufgaben von der Ausführung der Melodie (T. 1–13) über motivische Arbeit (T. 20/21) bis hin zu harmonischer Verstärkung (T. 43–50), wobei Ober- und Unterstimme entweder parallel oder unabhängig voneinander verlaufen. Ein essentieller Aspekt bei der Stimmführung der hohen Streicher ist jedoch vor allem deren Verhältnis zum Sopran. Die Violinen verdoppeln die Singstimme nicht einfach, vielmehr bilden sie eine Ergänzung zur Melodie und bewegen sich oft eigenständig davon etwa als harmonische Unterstützung in Koloraturpassagen mit stetig pochenden Achteln. Eine weitere Einsatzform der Violinen liegt in kurzen figurativen Umspielungen der Melodiegrundtöne wie in den Takten 51 und 52. Hierbei füllen die Streicher die legato-Linie des Soprans mit Achtelbewegungen auf, die in sequenzartige Vierergruppen mit Aufwärtssprung zur zweiten Note eingeteilt werden können. Auf diese Weise erweitern sie das Harmoniefundament im Cembalo, das lediglich Tonrepetitionen auf g liefert, und unterlegen den getragenen Verlauf des Soprans mit Achtelnoten.

Notenbsp. 4: Violinen und Cembalo, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 51/52

The musical score shows measures 51 and 52. The Violin I (VI1) and Violin II (VI2) parts are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). They play eighth-note patterns. The Cembalo part is in bass clef and consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including a trill (tr) and a 'ride' marking.

Die letzte Art, bei der die Violinen in gewisser Weise als Gegenstimme zum Sopran agieren, zeigt sich im B-Teil ab Takt 65. Während die Melodie ohne Verdoppelung in der Singstimme liegt, vollziehen die Streicher in Parallelführung die jeweilige Dreiklangsstruktur des Taktes

⁷⁸² Die italienische Endung von „Fagotto“ im Plural müsste eigentlich „-i“ lauten und der englische Name für Fagott wäre „Bassoon“. In den übrigen Bach’schen Vauxhall Songs finden sich dagegen die richtigen Endungen. Möglicherweise handelt es sich also bei „See, See the Kind Indulgent Gales“ um einen Druckfehler.

in aufsteigenden Viertelnoten nach. Rhythmisch schafft Bach damit einen Gegenpol zur Melodie, indem er den Taktschwerpunkt mithilfe der Synkopen verschiebt.

Notenbsp. 5: Violinen und Cembalo, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 65–67

65

VI1

VI2

Cemb

Gay hope our minds to cheer pre - sents the wel - come shoar

So sind die Stimmen der Violinen abwechslungsreich und verlaufen gemäß den instrumentalen Entwicklungen der Zeit, die auch Bachs Orchesterwerke kennzeichnen:⁷⁸³ Erstens erfüllen sie melodische, rhythmische und harmonische Aufgaben, zweitens kommen sie in Bezug auf die jeweils andere Stimme sowie den Sopran auf unterschiedliche Weise zum Einsatz und drittens erhalten sie eine Vielzahl an Begleitfiguren, die zu dem variablen, aber dennoch ausbalancierten Klangbild beitragen.

Die Blasinstrumente kommen ähnlich vielseitig zum Einsatz, auch wenn sie im Vergleich zu den Violinen häufiger pausieren und somit keine für den Fortgang des Stücks tragende Rolle spielen. Die Klarinetten integriert Bach am häufigsten, jedoch führt er sie meist parallel in Terzabstand (T. 13–19). Im Hinblick auf die Funktion dienen sie zuallererst der harmonischen Verstärkung und finden sich an allen wichtigen Kadenzpunkten. Von Zeit zu Zeit begleiten die Klarinetten die übrigen Stimmen aber auch abseits von harmonischen Schlusswendungen mit Haltetönen, mit denen sie die Melodie stützen (T. 48–51). Außerdem sorgen sie für motivische und rhythmische Auflockerung, wenn Bach sie beispielweise in den Takten 20 und 21 mit kurzen Einwüfen den Streichern gegenüberstellt.

Notenbsp. 6: Frage-und-Antwort-Spiel von Violinen und Klarinetten, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 20/21

20

VI1/VI2

KI1/KI2

Zunächst führen die Klarinetten ein kleines Motiv ein, das aus einer Achtel gefolgt von zwei Sechzehntelnoten in Terzabstand und einer weiteren Achtel besteht. Nach einer kurzen

⁷⁸³ Vgl. hierzu die Ausführungen zur Kompositionsweise Bachs in seinen Ensemblekonzerten bei: Bach, Ensemble-Konzerte, S. VII.

Achtelpause nehmen die Violinen das Motiv eine Oktave tiefer auf, bevor die Bläser das Ganze nach oben versetzt nochmal beginnen. Klarinetten und Violinen treten derart in ein kurzes Frage-und-Antwort-Spiel ein.

Die Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern vollzieht Bach in einigen anderen Passagen noch auffälliger, und zwar begleiten die Klarinetten dann den Sopran auch für längere Abschnitte mit einer motivisch geprägten Gegenstimme, während die Violinen pausieren. Ein Beispiel hierfür sind die Takte 109 bis 116, in denen die Bläser sequenzartig wiederholte Abschnitte unter den Gesang schieben, die von der Melodie im Sopran motivisch abweichen. Da zusätzlich zu diesen beiden Stimmen Hörner und Fagotte das harmonische Fundament liefern, dominieren die Bläser die Passage. Im weiteren Kontext wird die Abgrenzung von Bläsern und Streichern noch evidenter, da bis Takt 109 die Violinen zusammen mit Viola und Cembalo den Sopran unterstützen, während die Bläser pausieren.

Eine weitere erwähnenswerte instrumentale Facette von „See, See the Kind Indulgent Gales“ ist die Einbindung der Hörner in zwei analog gestalteten Abschnitten (T. 13–20 und 109–116). Deren Linie bestimmen in diesen beiden Bereichen Achtelfolgen – zweimal durch Sechzehntelnoten durchbrochen –, durch die die Takte mithilfe der sequenzartigen Anordnung von Sprüngen und Tonschritten Fanfarencharakter erhalten. Interessanterweise beginnen die Hörner mit Haltenoten in Quint- und Terzabstand über drei Takte, bevor die ersten Hörner nach einer halben Note in fanfarenartige Quart- und Quintsprünge übergehen. Einen Takt später setzen die zweiten Hörner ein, sodass Bach Tempo, Lautstärke sowie Klangdichte steigert. Eine weitere Parallelität in der Gestaltung resultiert aus der Integration der Klarinetten: Während die Hörner auf den ganzen Noten verharren, spielen die Klarinetten drei rhythmisch stark bewegte Takte. Sobald dann beide Hörner die Fanfaren spielen, wechseln die Klarinetten in eine ruhigere Phase mit in Sekundschritten absteigenden halben Noten und führen die Haltenoten der Hörner aus den Takten 13 bis 15 fort.

Notenbsp. 7: Klarinetten und Hörner, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 13–19

The musical notation shows two staves. The top staff is for Kl1/Kl2 (Clarinets 1 and 2) and the bottom staff is for Hr1/Hr2 (Horns 1 and 2). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The notation starts at measure 13. The Kl1/Kl2 staff features a series of sixteenth-note runs with trills (tr) in measures 13, 14, and 15, followed by a more melodic line in measures 16, 17, and 18. The Hr1/Hr2 staff features a series of half-note chords in measures 13, 14, and 15, followed by a more melodic line in measures 16, 17, and 18. The notation ends at measure 19.

Durch das enge Zusammenspiel der beiden Blasinstrumente schafft Bach eine klare Struktur, bei der zuerst die Klarinetten, dann die Hörner deutlich hervortreten und die motivische Führung übernehmen. Eine Erklärung für diese Gestaltungsweise bringt die Wiederholung der

Passage im Vokalteil, bei der der Text, „o’er bounding waves we ride“, eine mögliche Interpretation nahelegt (T. 109–116). Inhaltlich handelt der Abschnitt von den springenden Wellen, über die auf See geritten wird. Sowohl die Anfangstakte der Klarinetten mit den kreisenden Achtelläufen, deren Tempoveränderungen mit den Trillern am Ende ein An- und Abschwellen mit sich bringen, als auch die auf- und abspringende Linie der Hörner lassen die Bewegungen der Wellen erkennen. Außerdem bildet Bach mithilfe der Steigerung von Tempo und Lautstärke sowie des parallelen Aufbaus der Klarinetten- und Hörnerstimmen das Auf und Ab des Meeres ab. Er geht mit der Instrumentation auf den Textgehalt ein und benutzt die Instrumente, um thematische Schwerpunkte herauszuarbeiten. Zudem setzt er die Klanggruppen gegeneinander und erreicht einen dichten Instrumentalsatz.

Zur Klangdichte und -vielseitigkeit der Komposition trägt auch die Bassgruppe mit Fagott, Viola und Cembalo bei. Fagott und Cembalo konzipiert Bach dabei gemeinsam, obwohl das Blasinstrument möglicherweise auch von Zeit zu Zeit allein die Basslinie ausführt, da dann die Noten im Cembalo verkleinert gedruckt sind.⁷⁸⁴ In den Takten 13 bis 15 beispielsweise vollzieht das Fagott die Harmonien mit gebrochenen Akkorden solistisch nach, während das Cembalo die Melodie in den Klarinetten verdoppelt. Auf diese Weise erscheint die Ausführung des Basses besonders im Vergleich zu solchen Liedern variabel, in denen die gesamte Bassgruppe durchweg den Bass ohne nähere Spezifizierungen spielt wie etwa in „Come Colin, Pride of Rural Swains“. Durch die Viola erfährt der Bass von „See, See the Kind Indulgent Gales“ eine weitere Verstärkung und Variation, indem sie dem Satz oft in einer vom Cembalo abweichenden Linie die Akkordgrundtöne beifügt. Wie das Fagott verläuft auch die Bratsche mehrfach parallel zur Unterstimme im Cembalo. Jedoch verdoppelt sie nicht nur (T. 1), sondern sie füllt auch Pausen im Cembalo aus (T. 2) oder bewegt sich abweichend als harmonische Zusatzstimme (T. 4/5). Außerdem scheint sie in einigen Passagen an den Verlauf der Violinen angelehnt zu sein, wenn sie wie in den Takten 13 bis 19 zusammen mit den Violinen pausiert oder in den Takten 20 und 21 als einziges Bassinstrument die Echos der Violinen gegenüber den Klarinetten verstärkt. Demzufolge ist die Viola einerseits Mitglied des Basses, andererseits behandelt Bach sie als Teil der Streicher. Das Cembalo übernimmt mit der linken Hand den einstimmig geführten Bass, während in der rechten Hand die Melodie notiert ist. Ab dem Einsatz des Sopran in Takt 26 wird das obere Cembalo-System für die Singstimme hergenommen und nur bei längeren Pausen des Vokalistens mit den Stimmen der Violinen oder Klarinetten aufgefüllt (T. 60–64). Am Bass in der linken Hand zeigen sich weitere Abweichungen zu anderen Bach’schen Vauxhall Songs: Zunächst ist der Bass zum Beispiel im Vergleich zu „Come Colin, Pride of Rural Swains“ bewegter, da Achtelfortschreitungen mit zahlreichen Tonrepetitionen den Satz prägen. Interessanterweise wählt Bach für B einen ruhigeren Verlauf, der auf Viertelnoten basiert. So entsteht eine rhythmische Abgrenzung der Formteile. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zu den Vauxhall Songs des mittleren Komplexitätslevels liegt in der flexiblen Gestaltung des Basses, der neben Tonrepetitionen, die Akkordstrukturen durch Arpeggien oder Skalen nachvollzieht. Im Vergleich zu Liedern wie „Come Colin, Pride of Rural Swains“, in denen über den gesamten Song hinweg eine Gestaltungsweise beispielsweise mit Viertelbewegungen überwiegt, ist der Bass in „See, See the Kind Indulgent Gales“ mannigfaltig.

⁷⁸⁴ Eine eindeutige Angabe zum Beispiel mit „solo“ fehlt, sodass diese Ausführungsvariante Vermutung bleibt.

Dass „See, See the Kind Indulgent Gales“ eine Komposition von großer Originalität und musikalischer Wirkung ist, zeigt sich in zahlreichen Aspekten. Bach schneidet Form, Harmonik, Melodik und Instrumentierung genau auf die Textgrundlage zu und stellt alle kompositorischen Parameter in den Dienst der Textausdeutung. Damit schafft er ein Werk, das von großem Wiedererkennungswert ist, obwohl es auf keiner Ebene von einer hohen Simplität zeugt.

IV.7.3.4. Bachs Vauxhall Songs als ein Höhepunkt des Repertoires

Zweifelsfrei kommt Bach mit seinen Vauxhall Songs eine andere Rolle zu als etwa Thomas Augustine Arne, der mit seinen Liedern den Grundstein des Repertoires legte und die Beiträge nachfolgender Komponisten entscheidend prägte. Natürlich konnte sich Bach anders als Arne auf ein bestehendes Korpus an Vokalmusik anlehnen. Die Vauxhall Songs waren 1766, zum Zeitpunkt von Bachs erster Veröffentlichung, bereits ein etablierter Bestandteil des Konzertlebens der Stadt London. Außerdem lieferte der Deutsche nicht über einen so langen Zeitraum und in derart großen Mengen wie Arne Kompositionen für Vauxhall. Sowohl zeitlich als auch musikalisch steht Bach an einem anderen Punkt der Entwicklung.

Trotz der vergleichsweise geringen Anzahl stellen seine 15 Vauxhall Songs dennoch einen wichtigen Beitrag zum Repertoire dar. Seine Stücke überspannen eine Zeitspanne von mehr als zehn Jahren, was in Anbetracht seines relativ kurzen Lebens von 47 Jahren und seinem Aufenthalt in London von 20 Jahren beachtlich erscheint. Dass seine Musik zudem dem Geschmack des Publikums in Vauxhall offensichtlich entsprach, ist allein daran ersichtlich, dass sowohl seine Sinfonien als auch seine Vauxhall Songs dort von kurz nach seiner Ankunft in London an bis in die 1790er-Jahre – also für fast 30 Jahre – gespielt wurden. Wie aus den *Vauxhall Lists* hervorgeht, verschwanden seine Werke selbst nach seinem Tod nicht sofort aus den Pleasure Gardens. 1790 finden sie sich noch 33 Mal auf den Programmen des Vergnügungsparks und 1791 immerhin noch 27 Mal, was annähernd zehn Jahre nach Bachs Tod für ein kommerziell ausgerichtetes Unterhaltungsunternehmen des 18. Jahrhunderts, das vor allem auf Novitäten setzte, als bemerkenswert erscheint.⁷⁸⁵

Allerdings beruht die eigentliche Bedeutung von Bachs Vauxhall Songs nicht auf der zeitlichen Ausdehnung ihrer Rezeption, sondern auf ihrer musikalischen Ausformung. Bach schuf ein neues Level an musikalischer Komplexität, mit dem er das Repertoire um eine wesentliche Facette erweiterte. Zu Recht zählt Stephen Roe Bachs Arbeiten zu den besten Vokalkompositionen ihrer Art, wenn er im Vorwort zur Gesamtausgabe der Bach'schen Vauxhall Songs schreibt: „[...] they stand among the finest of their kind in the late eighteenth century.“⁷⁸⁶ In ihrer musikalischen Anlage stechen sie vor allem aufgrund der musikalischen Aktualität, Aussagekraft und Originalität aus dem Gesamtkorpus heraus. Gerade weil Bachs Lieder als individuelle Einzelkompositionen gelten müssen, nehmen sie einen Sonderstatus im Repertoire ein.

Dennoch ist Bachs Rolle bei der Weiterentwicklung der Musikstrukturen der Pleasure Gardens nicht als derart einschneidend zu bewerten, wie es Seebandt zu erkennen meint. Die Feststellung, die Vokalmusik in Vauxhall habe sich vor Bachs Mitarbeit auf „Volksliedbearbeitungen und Nachahmungen“ beschränkt und erst Bach habe eine „Synthese

⁷⁸⁵ Vgl. Bach, *Favourite Songs*, S. xvii sowie Cudworth, *Vauxhall Lists*, S. 28.

⁷⁸⁶ Bach, *Favourite Songs*, S. xvii.

von Kunst- und Volksmusik“ erzielt, trifft in keiner Weise zu.⁷⁸⁷ Bereits vor ihm schufen Tonsetzer originäre Vauxhall Songs, die mehr als nur „Volksliedbearbeitungen oder Nachahmungen“ sind. Schon Arnes und Worgans Werke der Anfangszeit, die dem mittleren und gehobenen Komplexitätslevel zuzuordnen sind, stehen in ihren Strukturen der englischen Oper nahe und sind nicht allein dem „Volksliedhaften“ verhaftet. Auch baute Bach wenigstens in Teilen auf bereits etablierten Mustern auf und komponierte Lieder mit primär unterhaltender Funktion, obwohl besonders die komplexeren Beiträge auch der musikalischen Bildung des Publikums dienen konnten. Auch der Deutsche vertonte gemäß den Gepflogenheiten der Vauxhall-Konzerte englischsprachige, weltliche Lyrik, die in Form und Sprache den dort üblichen Texttypen verpflichtet ist und die sich lediglich in der inhaltlichen Abstraktheit ein Stück weit absetzt. Die Analogien zum Gesamtbestand setzen sich bei Form und Harmonik fort, da Bach traditionelle Schemata mit einleitendem Instrumentalritornell basierend auf einer verständlichen Dur-/Moll-Harmonik verwendete, und auch die Besetzung mit einem Begleitensemble bestehend aus Streich-, Bass- und wechselnden Blasinstrumenten entspricht dem Standard der Vauxhall Songs. In keiner Hinsicht versuchte er das Repertoire neu zu erfinden.

Trotzdem entwickelte er in einem zweiten Schritt den Rahmen weiter, indem er die Komplexität auf mehreren Ebenen erhöhte. Entgegen einer Bemerkung Seebandts sind Bachs Vauxhall Songs selbst im Vergleich zu seinen eigenen Vokalwerken für andere Gelegenheiten nicht durch eine schlichte Gestaltung gekennzeichnet, sondern verfügen besonders melodisch und instrumental über komplexe Strukturen, weshalb sie nur dem mittleren und gehobenen Komplexitätsmodell zuzuordnen sind.⁷⁸⁸

Tabelle 34: Einteilung von Bachs Vauxhall Songs in die Komplexitätslevel⁷⁸⁹

Mittleres Komplexitätslevel	Gehobenes Komplexitätslevel	Jahr
By My Sighs You May Discover		1766
Cruel Strephon Will You Leave Me		
Come Colin, Pride of Rural Swains		
Ah Why Shou'd Love with Tyrant Sway*		
In This Shady Blest Retreat	Smiling Venus Goddess Dear	1767
Tender Virgins Shun Deceivers		
Lovely Yet Ungratefull Swain		
Ah Seek to Know What Place Detains	Midst Silent Shades and Purling Streams	1771
Would You a Female Heart Inspire*		
Cease a While Ye Winds to Blow*		
	See, See the Kind Indulgent Gales	1777
Oh How Blest Is the Condition		1779
Hither Turn Thy Wandring Eyes		

⁷⁸⁷ Seebandt, Arientypen Bachs, S. 73/74.


⁷⁸⁸ Vgl. Seebandt, Arientypen Bachs, S. 72/73.

⁷⁸⁹ Das Sternchen indiziert die Zwischenstellung der gekennzeichneten Songs. Für die Einstufung wurden diejenigen Vauxhall Songs, die einen musikalischen Mittelweg zwischen den beiden Ebenen darstellen, in das mittlere Level eingeordnet.

Aus der Einteilung geht zwar hervor, dass die Beiträge zum mittleren Level mit 12 Titeln gegenüber nur drei Songs des gehobenen Modells überwiegen. Trotzdem sind drei Lieder, zu denen auch das vorgestellte „Would You a Female Heart Inspire“ zählt, nicht zweifelsfrei dem mittleren Komplexitätslevel zuzuordnen. Obwohl sich insgesamt eine Dominanz des mittleren Modells in einem Verhältnis von drei zu eins ergibt, relativiert die Mittelstellung von drei Beiträgen dieses Ungleichgewicht ein Stück weit. Zudem zeugen die Stücke des mittleren Typs von einer großen immanenten Bandbreite.

Die unterschiedliche Komplexität der Bach'schen Vauxhall Songs beruht in Teilen darauf, dass der Komponist in einigen Fällen musikalisches Material wiederverwertete. So stützen sich zwei seiner Gartenstücke auf Arien, die er für italienische Opern für London geschrieben hatte: „Tender Virgins Shun Deceivers“ ist ein Kontrafaktum von „Non è ver ch'assise in tono“ – Arie der Trinobanta aus dem dritten Akt von *Carattaco* von 1767 –, während „See, See the Kind Indulgent Gales“ eine Überarbeitung von „Se spiego le prime vele“ aus dem zweiten Akt von *Zanaida* von 1763 darstellt.⁷⁹⁰

Tabelle 35: Kontrafakta bei Bachs Vauxhall Songs⁷⁹¹

Originalarie		Kontrafaktum
Non è ver ch'assise in tono, 1767		Tender Virgins Shun Deceivers, 1767
Se spiegò le prime vele, 1763		See, See the Kind Indulgent Gales, 1777

Dass „See, See the Kind Indulgent Gales“ dem gehobene Komplexitätslevel zuzurechnen ist, scheint also aus der vermeintlich höheren Komplexität des italienischen Originals zu resultieren. Jedoch entspricht die erste Arienbearbeitung „Tender Virgins Shun Deceivers“ den Liedern des mittleren Typs, weshalb die Einstufung des Schwierigkeitsgrads nicht automatisch an eine Verbindung zu Opernarien gekoppelt ist. Außerdem integrierte Bach auch in neue Kompositionen, die in keinem Zusammenhang mit der italienischen Oper stehen, vermehrt komplexe Gestaltungsmittel wie im Falle von „Smiling Venus Goddess Dear“ und „Midst Silent Shades and Purling Streams“. Die Einführung einer höheren Elaboriertheit in das Repertoire der Vauxhall Songs lässt sich demnach nicht mit der Wiederverwendung von musikalischem Material aus italienischen Arien erklären, sondern eher mit Bachs kompositorischen Präferenzen – unabhängig von einer Zugehörigkeit eines Stücks zu einer bestimmten Werkgruppe.


Interessanterweise benutzte Bach seine Vauxhall Songs zudem als Vorlage für spätere Arbeiten. Gleich drei Lieder, denen er einen anderen Text unterlegte, integrierte er in das englische Pasticcio *Tom Jones* von 1769, wobei er auch „Tender Virgins Shun Deceivers“ – ursprünglich „Non è ver ch'assise in tono“ – nochmals aufgriff.⁷⁹²

⁷⁹⁰ Vgl. Bach, *Favourite Songs*, S. xix sowie Bach, Johann Christian: *Carattaco*, hrsg. von Ernest Warburton, in: GA: *The Collected Works of Johann Christian Bach*, Bd. 6, New York und London 1986 (Garland Publishing, Inc.), S. 419–430; im Folgenden zitiert als: Bach/Warburton, *Carattaco*. Vgl. Bach, Johann Christian: *Orione and Zanaida*, hrsg. von Ernest Warburton, in: GA: *The Collected Works of Johann Christian Bach*, Bd. 4, New York u. London 1989 (Garland Publishing, Inc.), S. 357–361; im Folgenden zitiert als: Bach, *Orione and Zanaida*.

⁷⁹¹ Spalte 1 verzeichnet den Titel der Originalarie sowie das Jahr der Uraufführung. Spalte 2 zeigt mit dem Pfeil die Richtung der Wiederverwendung an und Spalte 3 gibt den Titel des Kontrafaktums sowie das Jahr der Erstpublikation an.

⁷⁹² Vgl. Bach, *Favourite Songs*, S. xix sowie Bach, *Works with English Text*, S. xi.

Tabelle 36: Wiederverwendung von Bachs Vauxhall Songs⁷⁹³

Vauxhall Song		Song in <i>Tom Jones</i>
By My Sighs You May Discover, 1766		Thirst of Wealth, 1769
Ah Why Shou'd Love with Tyrant Sway, 1766		Were I the Happy Swain, 1769
Tender Virgins Shun Deceivers, 1767		Blest with Thee, 1769

Demnach betrachtete Bach zwei für die Vauxhall Gardens neukomponierte Lieder als gut genug, um sie im Theater Covent Garden zu präsentieren, obwohl alle drei Beiträge aufgrund der Kombination von einfachen und komplexen Gestaltungsmitteln dem mittleren Modell zuzuordnen sind. Daraus kann wiederum geschlossen werden, dass er seine Werke für das englische Musiktheater nicht generell mit einer höheren Komplexität ausstattete als seine Gartenkompositionen. Vielmehr ähneln sich die Werkgruppen.

Trotz der relativ großen Variabilität der 15 Bach'schen Vauxhall Songs im Hinblick auf die Komplexität lassen sich einige typische Merkmale für Bachs Gestaltungsweise dieser Werkgruppe benennen. Durchweg benutzt Bach vergleichsweise komplexe Formen, die er mit einer flexiblen Phrasengliederung, beruhend auf einer normalerweise regelmäßigen Grundstruktur, ausstattet – „Come Colin, Pride of Rural Swains“ ist das einzige Strophenlied. Harmonisch greift er ebenfalls auf eine ähnliche Vorgehensweise mit einer klar strukturierten Dur-/Moll-Harmonik zurück, die meist mit einer Modulation in eine naheliegende Tonregion – nur zwei Lieder bleiben in der Grundtonart – auf Basis einschneidender Kadenz und Akkordfortschreitungen mit wenigen Dissonanzen auskommt. Auffällig ist zudem, dass Bach Dur deutlich favorisiert. Nur in „By My Sighs You May Discover“ weicht er nach c-Moll aus. Auf Ebene der Melodik heben sich die Beiträge zum mittleren Typ von denen zum gehobenen durch eine höhere Simplizität ab, was sich in der selteneren Integration von Koloraturen, Melismen und Verzierungen sowie einer schlichteren Gesamtanlage der Melodie äußert. Dadurch bleibt die syllabische Grundstruktur mit der viertaktigen Phrasenstruktur offensichtlich. Dennoch nutzt Bach selbst in den einfacheren Beiträgen Melodik und Motivik, um den Inhalt des zugrundeliegenden Gedichts auszudeuten. Er stellt die melodischen, motivischen und rhythmischen Aspekte in den Dienst des Textes. So formt er Melodien, die von einem großen motivischen Zusammenhang, einer hohen melodischen Variabilität und von vokaler Virtuosität zeugen und damit von hohem Wiedererkennungswert sind.

Ein Aspekt, der Bachs Vauxhall Songs gegenüber den Stücken anderer Tonsetzer besonders auszeichnet, ist die Instrumentierung. Zunächst erweitert Bach das Basisensemble in allen 15 Liedern mit mindestens zwei Blasinstrumenten – Bach bevorzugt geringfügig die Formation Flöten und Hörner (fünfmal) –, sodass das Begleitorchester klanglich vielseitig einzusetzen ist. Da er aber frei zwischen Vierer- und Dreier-Takten sowie zwischen Andante bis Allegretto wechselt, knüpft er weder eine bestimmte Taktart noch ein bestimmtes Tempo an eine Instrumentengruppierung. Obwohl Bach ausnahmslos eine Melodie in den Vordergrund stellt, verdoppelt aber gerade im Vergleich zu den Liedern des unteren Typs von Arne oder Worgan keine Instrumentalstimme den Gesang ohne Abweichungen. Bereits hier zeigt sich die detaillierte Behandlung der einzelnen Instrumente, die für jedes Stück anders ist. Eine Abgrenzung zu Bachs eigenen Songs des gehobenen Typs zeigt sich hierbei darin,

⁷⁹³ Spalte 1 verzeichnet den Titel des Vauxhall Songs sowie das Jahr der Erstpublikation. Spalte 2 zeigt mit dem Pfeil die Richtung der Wiederverwendung an und Spalte 3 gibt den Titel des Kontrafaktums in *Tom Jones* sowie das Jahr der Uraufführung an.

dass der Tonsetzer im mittleren Modell die Bläserstimmen lediglich sporadisch als klangliche Ergänzung einsetzt, wohingegen ihnen in den komplexen Werken eine tragende Rolle als gleichberechtigte Partner der Violinen zukommt. Die drei Stücke des gehobenen Typs verlangen außerdem eine Erweiterung des Klangkörpers durch mehrere Blasinstrumente und eventuell Schlagwerk, sodass Bach in höchst origineller Art und Weise auf die Textgrundlage eingehen kann. Gerade die Einbeziehung des gesamten Orchesters bei der musikalischen Interpretation der vertonten Gedichte hebt seine Vauxhall Songs vom Gesamtrepertoire ab und stellt einen charakteristischen Zug seiner Kompositionsweise dar, der Zeugnis der großen instrumentalen Aktualität sowie des kompositorisch hohen Anspruchs seiner Arbeiten für Vauxhall ist. Somit beruht die gehobene Komplexität seiner Vauxhall Songs auf der flexiblen Verteilung des Stimmmaterials und der wechselnden Kombination der Stimmgruppierungen genauso wie auf den variierenden Funktionen der Instrumente und der Anlage von eigenständigen Stimmverläufen. Trotzdem konstruiert Bach stets einen durchsichtigen Satz mit der Teilung in Melodie- und Harmonieinstrumente ohne polyphone Strukturen, womit seine Kompositionen den instrumentalen Gepflogenheiten der Zeit entsprechen.

Tabelle 37: Musikalische Parameter von Johann Christian Bachs Vauxhall Songs⁷⁹⁴

Titel / Jahr	Tempo	Instrumentierung	Tonartenfolge	Takt	Aufbau	Phrasenaufbau	Inhalt
By My Sighs You May Discover 1766	Andante	Kl.1, Kl.2, Fg., Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	Es-Dur - B-Dur - c-Moll	4/4	ABACA	8-8/4-4-4-8/4 // 4-4-6 // 4-4-4-8/4 // 6-4-6 // 4-4-4-8/4	Liebeslied
Cruel Strephon Will You Leave Me 1766	Andantino - Rondeau	Kl.1, Kl.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	B-Dur - F-Dur	4/4	ABACA	4-6/4-4-4-6/4 // 4-6 // 4-4-4-6/4//4-6 // 4-4-4-6/4	Liebeslied
Come Colin, Pride of Rural Swains 1766	Allegretto	Fl.1, Fl.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	F-Dur	2/4	ABC	4-4-4/4-4-6/4 // 4-4-8 // 6-6/4	Pastorales/ Mythologisches Lied
Ah Why Shou'd Love with Tyrant Sway 1766	Andante	Fg.1., Fg.2, S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	A-Dur - E-Dur	2/4	ABA'	4-6-4/4-4-4-4-4-7 // 6-5 // 4-4-4-4-4-7/3	Liebeslied
In This Shady Blest Retreat 1767	Andante	Fl.1, Fl.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	E-Dur - H-Dur	4/4	ABA'	4-4-4-7/4-4-6-6-6/3 // 6-4 // 4-5-5-4-4-4-4/3	Liebeslied
Smiling Venus Goddess Dear 1767	Andante	Ob.1, Ob.2, Fg.1, Fg.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	F-Dur - C-Dur	2/4	ABCB'	4-6-4-5/4-2-5-6 // 4-4-6/4 // 4-4-5-6 // 4-4-8/4	Liebeslied
Tender Virgins Shun Deceivers 1767	Andante	Fl.1, Fl.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	Es-Dur	2/4	ABACA	4-4-4-4/8-4-6/8 // 4-6-4 // 8-4-6/8 // 6-8 // 8-4-6/8	Liebeslied
Lovely Yet Ungratefull Swain 1767	Allegretto - In Tempo di Minuetto	Fl.1, Fl.2, Fg.1, Fg.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	G-Dur - D-Dur	3/4	II:A:II II:BA':II	4-4-4-6/4-4-4-4-6/2 // 4-4-4-4-6 // 4-4-4-4-6/2	Liebeslied
Midst Silent Shades and Purling Streams 1771	Andante Siciliana - Allegretto	Fl.1, Fl.2, Ob.1, Ob.2, Hn.1, Hn.2, Trp.1, Trp.2, Pk., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	C-Dur - G-Dur	6/8	AB	4-4-6/4-4-6-4 // 4-7-8-4-5-5-10-4-4-16/3	Patriotisches Lied
Ah Seek to Know What Place Detains 1771	Andante	Fl.1, Fl.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	Es-Dur - B-Dur	4/4	ABA'	4-4-5-4-6/4-4-6-11/3 // 4-4-6 // 4-4-4-4-6-14/4	Liebeslied
Would You a Female Heart Inspire 1771	Andantino	Fl.1, Fl.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	C-Dur - G-Dur	6/8	ABA'B'	4-5/4-4 // 6-8/2 // 4-4 // 12-4-5/2	Liebeslied
Cease a While Ye Winds to Blow 1771	Allegretto	Ob.1, Ob.2, Fg., Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	B-Dur - F-Dur - Es-Dur	2/4	ABACA	4-4-4-4-4-4/4-4-4-4-4-4-4-4-4-8/10 // 4-4-4-4-4-4 // 4-4-4-4-4-4-4-4-4-8 // 4-4-4-4-4-4-4-4-4-8/10	Liebeslied
See, See the Kind Indulgent Gales 1777	Allegro Maestoso	Kl.1, Kl.2, Fg., Hn.1, Hn.2, Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va.	F-Dur - C-Dur	4/4	ABA'	5-4-4-12/5-4-4-4-18/4 // 4-4-4 // 5-4-4-19-4-13/6	Patriotisches Lied

⁷⁹⁴ Für diese Tabelle wurden die Lieder aller Vauxhall Sammlungen von Bach analysiert: Bach, Favourite Songs.

Oh How Blest Is the Condition 1779	Andante	Ob.1, Ob.2, Fg.1, Fg.2, Cem., S., Vl.1, Vl.2	A- Dur - E-Dur	4/4	ABA'	4-4-5/4-4-4-4-6/3 // 4-8 // 4-4-4-4-8/3	Pastorales/ Mythologisches Lied
Hither Turn Thy Wandering Eyes 1779	Allegro con tanto	Picc.1, Picc.2, Hn.1, Hn.2, Cem., S., Vl.1, Vl.2	D-Dur - A-Dur	3/8	ABA'	4-4-4-4-4-4-7/4-4-4-4- 4-4-9-4/7 // 4-4-4-4-8 // 4-4-8-8-16/5	Pastorales/ Mythologisches Lied

Bachs Vauxhall Songs bilden eine Ausnahme im Hinblick auf die vorherrschende Komplexität, die zu individuellen Einzelstücken führt. Bei anderen Vauxhall Komponisten dominieren Beiträge des unteren Typs, die oft als allgemeingültige Stücke zu bezeichnen sind. Daher stehen Bachs Werke am Anfang einer Ausweitung des Schwierigkeitsgrads und des Anspruchs des Repertoires, weshalb seine 15 Vauxhall Songs als ein musikalischer Höhepunkt des Repertoires gelten müssen.

IV.7.4. Italienischer und britischer Einfluss auf Bachs Vauxhall Songs

Bachs Vauxhall Songs fallen durch die Vielfalt ihrer Elemente auf. Welche Traditionen hier eine Rolle spielen und welchen Platz sie in seinem Vokalschaffen einnehmen, sollen Vergleiche mit anderen Werkgruppen aus Bachs Œuvre zeigen. Ein erstes Vergleichsobjekt bildet die italienische Opernmusik, ein Schwerpunkt in Bachs Wirken, mithilfe derer die musikalische Nähe seiner Vauxhall Songs zu seinen italienischen Arien herausgestellt werden kann. Die zweite Kategorie, die sich für eine Untersuchung anbietet, sind die übrigen englischsprachigen Vokalwerke Bachs. Obwohl sie nur einen relativ kleinen Anteil seines Gesamtschaffens ausmachen, ermöglicht eine Betrachtung dieser Stücke Aussagen darüber, in wie weit er bei der Vertonung englischsprachiger Lyrik anders vorgeht als beim Italienischem und in wie weit britische Liedtraditionen seine Vauxhall Songs prägten.

IV.7.4.1. Einfluss der italienischen Vokalmusik: See, See the Kind Indulgent Gales als Kontrafaktum

Um den Einfluss der italienischen Vokalmusik auf Bachs Vauxhall Songs einschätzen zu können, wird „See, See the Kind Indulgent Gales“ als Kontrafaktum einer italienischen Opernarie nochmals aufgegriffen. Jedoch rücken hierfür andere Gesichtspunkte ins Zentrum als bei der Analyse des Lieds als Beispiel des gehobenen Komplexitätslevels. Nun wird es als Bearbeitung einer italienischen Vorlage betrachtet. Da der Song auf einer italienischen Opernarie basiert, bietet er sich an, der italienischen Oper entlehnte Kompositionsmuster zu benennen. Besonders eine Gegenüberstellung der beiden Varianten ermöglicht zudem Rückschlüsse darauf, wie sehr Bach seine Musiksprache an den jeweiligen Bestimmungsort anpasste.

Weil sich Arien in der italienischen Oper im 18. Jahrhundert auf die Gesangkunst konzentrierten und die Tonsetzer alle musikalischen Komponenten in den Dienst der Vokallinie stellten, lässt sich in „See, See the Kind Indulgent Gales“ die Prägung der italienischen Operntradition in erster Linie auf melodischer Ebene – am auffälligsten anhand der Koloraturen – erkennen. Daher werden vor der vergleichenden Betrachtung Bachs Koloraturen des Kontrafaktums mit Solfeggi aus Manuskripten von Komponisten und Pädagogen wie Leonardo Leo (1694–1744) und Nicolo Porpora (1686–1768) verglichen. Auf diese Weise können melodische Muster in Bachs Vauxhall Songs identifiziert werden, die der

italienischen Gesangstradition entstammen.⁷⁹⁵ Bach integrierte selbst in seine englischsprachigen Werke Elemente, die, wie Hartmut Krones sie bezeichnet, „italienisches Figurations-Allgemeingut“ darstellen.⁷⁹⁶ Derartige Figuren, die auf Solfeggi zurückgehen, durchziehen die italienischen Arien im 18. Jahrhundert mit dem Ziel der vokalen Selbstdarstellung der Sänger. Daher bekundet gerade die Aufnahme solcher Muster in Bachs Vauxhall Songs – verstärkt natürlich in seinen komplexesten Arbeiten wie „See, See the Kind Indulgent Gales“ – den Einfluss der italienischen Gesangstradition. Um Ähnlichkeiten zu den Gesangsübungen festzustellen, wird das Projekt *Monuments of Solfeggi* herangezogen, in dem Solfeggi aus Manuskripten von Tonsetzern und Gesangslehrern der italienischen Schule transkribiert werden.⁷⁹⁷ Eine Ergänzung dazu bietet der Artikel „Der Einfluß der italienischen Musik auf das Vokal- und Instrumentalschaffen Joseph Haydns“ von Hartmut Krones, der für seine Beweisführung die Handschrift *Solfeggi fugati per la Voce col Basso* von Nicolo Porpora analysiert.⁷⁹⁸

Notenbsp. 8: Sechzehntel-Motiv bei Bach, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 44/45

⁷⁹⁵ Dieser Vergleich ist in der Vorgehensweise angelehnt an den Artikel: Krones, Hartmut: Der Einfluß der italienischen Musik auf das Vokal- und Instrumentalschaffen Joseph Haydns, in: Der Einfluß der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Fleischhauer, Günter u. a., Michaelstein/Blankenburg 1988 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 34); im Folgenden zitiert als: Krones, Einfluß auf Haydn.

⁷⁹⁶ Krones, Einfluß auf Haydn, S. 25.

⁷⁹⁸ Vgl. Krones, Einfluß auf Haydn. Krones stellt fest, dass sowohl Haydns Vokal- als auch Instrumentalmusik stark von der italienischen Gesangstradition, im Speziellen von Nicolo Porpora, geprägt ist. Diese These wird vor allem mithilfe eines Vergleichs von Gesangsübungen Porporas aus dem Band *Solfeggi fugati per la Voce col Basso* mit Figurationselementen aus Haydn'schen Werken, die offensichtlich an Porporas Übungen angelehnt sind, bewiesen.

Notenbsp. 9: Sechzehntel-Motiv bei Porpora⁸⁰⁰



Notenbsp. 10: Sechzehntel-Motiv bei Paisiello⁸⁰¹



Weitere Beispiele für die Verwertung von „italienischem Figurations-Allgemeingut“ weist die zweite ausgedehnte Koloraturpassage von „See, See the Kind Indulgent Gales“ ab Takt 92 auf. Bach gestaltet im Anschluss an eine absteigende Skala drei Takte mit der gleichen melodischen Folge, in der er nach einer Terz abwärts Terzsprünge aufwärts aneinanderreih, bevor eine schrittweise Linie zum Anfangston der nächsten Sequenz nach unten führt. Das treppenförmige Sechzehntel-Motiv in Terzstruktur tritt ebenso in den *XII Solfeggi a Voce Sola di Soprano con Basso* von Leonardo Leo in Erscheinung, obwohl der Autor im Allegro des sechsten Solfeggio eine etwas andere Gruppierung von jeweils vier Sechzehnteln vornimmt. Anders als Bach lässt Leo auf eine vier Töne umfassende Folge aufwärts, bei der er jeweils von der unteren Note auf die eine Terz darüber liegende springt, eine umgekehrte Reihe folgen, in der er jeweils von der oberen Note zur darunter liegenden Terz wechselt. Die Grundformation mit der Reihe von Terzsprüngen in Sechzehnteln ist aber bei Bach und Leo identisch.

Notenbsp. 11: Sechzehntel-Motiv in Terzstruktur bei Bach, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 100–102



Notenbsp. 12: Sechzehntel-Motiv in Terzstruktur bei Leo⁸⁰²



Eine nächste Gemeinsamkeit der zweiten Koloratur von „See, See the Kind Indulgent Gales“ mit den Solfeggi sind Läufe, die auf Dreiklangsbrechungen basieren. Gleich im Anschluss an die Motivkette des Terzlaufes baut Bach eine Folge aus einer übergebundenen Viertel und vier Sechzehnteln ein, die als gebrochener Akkord angelegt sind. Nach der langgezogenen Terz des Dreiklangs erscheint die Prim, woran sich ein Terzaufstieg bis zur Quinte anschließt. Das identische Muster benutzt Carlo Venturini im zweiten *Solfeggi in Soprano* aus dem Manuskript 4227 der Santini Sammlung und auch Porpora gebraucht die

⁸⁰⁰ Notenbeispiel 5, 1. Zeile links in: Krones, Einfluß auf Haydn, S. 26.

⁸⁰¹ Vgl. Ceccarelli Manuskript *Principi di Musica in Tenore è Solfeggi del Sig: Paisillo, è XII Duetti del Sig: Asioli* online auf: Gjerdingen, Solfeggi: <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/Paisiello/CeccarelliMS/index.htm>>.

⁸⁰² Vgl. Santini Collection, MS 2369 online auf: Gjerdingen, Solfeggi: <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/Leo/SantiniMS2369/index.htm>>.

Zerlegung in die Grundtöne der Dreiklänge in den *Solfeggi fugati* häufig in unterschiedlicher Ausformung.⁸⁰³

Notenbsp. 13: Sechzehntel-Motiv mit Dreiklangszerlegung bei Bach, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 103



Notenbsp. 14: Sechzehntel-Motiv mit Dreiklangszerlegung bei Venturini⁸⁰⁴



Abgesehen von „See, See the Kind Indulgent Gales“ lassen sich Muster der italienischen Vokalmusik auch in den anderen Bach’schen Vauxhall Songs erkennen, wie etwa skalenartige Läufe oder wiederholte punktierte Tonsprünge. Auch bindet Bach immer wieder Triolen in unterschiedlicher Anlage ein, die als Gesangsübungen sowohl in Porporas *Solfeggi fugati* als auch in den Manuskripten von Leo Aprile (ca. 1709–1785) oder Niccolò Jommelli (1714–1774) anzutreffen sind.⁸⁰⁵ Neben „See, See the Kind Indulgent Gales“ nimmt Bach sie in „Tender Virgins Shun Deceivers, „Ah Seek to Know What Place Detains“ und „Oh How Blest Is the Condition“ auf. Am prägendsten sind sie jedoch in „Midst Silent Shades and Purling Streams“, in dem die aufsteigenden Triolen den Donner des Krieges symbolisieren.⁸⁰⁶ Da die Liste derartiger Übereinstimmungen um viele Punkte erweitert werden könnte, offenbart der vorgenommene Vergleich mit den Solfeggi, dass sich Bach in seinen Vauxhall Songs sicherlich auf seine Erfahrungen mit der italienischen Vokalmusik stützte und sich der entsprechenden Techniken bediente.

In wie weit die „Italianismen“ in „See, See the Kind Indulgent Gales“ nun auf die italienische Vorversion zurückgehen, soll eine Gegenüberstellung der Originalarie mit dem Kontrafaktum zeigen. Der Vauxhall Song beruht auf „Se spiego le prime vele“ aus *Zanaida*, einer von insgesamt sieben vollständigen Operen Bachs, von denen mit *Orione* (1763), *Zanaida* (1763), *Adriano in Siria* (1765), *Carattaco* (1767) und *La clemenza di Scipione* (1778) fünf in London zur Uraufführung kamen. Nach *Orione* ist *Zanaida* somit das zweite zusammenhängende Bühnenwerk, das Bach für das Londoner King’s Theatre schrieb. Nach dem anfänglichen Erfolg der Premiere am 7. Mai 1763 geriet *Zanaida* dennoch schnell in Vergessenheit, sodass nur wenige Arien wie eben „Se spiego le prime vele“ noch Jahre später in Konzerten zu hören waren. Gerade diese Komposition bearbeitete Bach für verschiedene Gelegenheiten: Das erste Mal erschien sie mit englischem Text in der Pastorale *Menalcas*

⁸⁰³ Vgl. Santini Collection, MS 4227 online auf: Gjerdingen, Solfeggi: <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/Venturini/SantiniMS4227/index.htm>> sowie Krones, Einfluß auf Haydn, S. 25–27.

⁸⁰⁴ Vgl. Santini Collection, MS 4227 online auf: Gjerdingen, Solfeggi: <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/Venturini/SantiniMS4227/index.htm>>.

⁸⁰⁵ Vgl. Krones, Einfluß auf Haydn, S. 25 sowie Gjerdingen, Solfeggi: <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/Aprile/NC_Solf4/index.htm>, <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/Jommelli/SantiniMS2285/index.htm>> sowie <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/Leo/SantiniMS2369/index.htm>>.

⁸⁰⁶ Vgl. Bach, Favourite Songs, S. II.11–14, III.8–13, SEE 1–11 und IV.1–7.

(1764), woraufhin sie im folgenden Jahr in die Ballad Opera *The Summer's Tale* Aufnahme fand. „See, See the Kind Indulgent Gales“ für die Vauxhall Gardens im Jahr 1777 stellt also die dritte Fassung dar.⁸⁰⁷

Johann Christian Bach

Text: Giovanni Gualberto Bottarelli und Carlo Goldoni

Allegro Maestoso

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in G major, 6/4 time, marked 'Allegro Maestoso'. The score consists of 22 measures. The piano part features a variety of textures, including sixteenth-note patterns, chords, and trills. The vocal line enters at measure 22 with the lyrics 'Se spie -'. The score includes various musical notations such as trills (tr), dynamics (p, f), and fingerings (6, 4, 5, 6, 7, 8, 9).

⁸⁰⁷ Vgl. Warburton, Bach MGG, Sp. 1360/1361 und 1369/1370 sowie Bach, *Orione* and *Zanaida*, S. xiv sowie Warburton, *Bach's Operas*, S. 16–18 sowie Bach, *Works with English Text*, S. 168 und S. 361. Das Textinzipit der Fassung für *Menalcas* lautet „Muse Divine! The Song Inspire“ und für *The Summer's Tale* „Nature, When She Gave Us Pleasure“.

27

-gò le pri-me ve - - - le, il no-chier in lie-ta—

34

cal-ma, in lie - ta cal-ma. L'au - re a-mi-che, il mar fe -

40

de - le, spe-ra sem-pre ri - tro - var, ri - tro - var,

46

51

spe - ra sem - pre ri - tro - var,

tr

f *p*

3 6 6 4 5 3

55

ri - tro - var.

59

Tal s'ac - ce - se nel mio co - re dol - ce ar

64

do - re poi si re - se, ca - ro og - get - to di di - let - to, dol - ce og - get - to di di - let - to,

70

quel che pria lo se - tre - mar. Se spie - gò le pri - me

76

ve - - - - le. Il no - chier in lie - ta

82

cal-ma, in lie - ta cal - ma. L'au - re a - mi - che, il mar fe -

88

de - le, spe-ra sem - pre. ri - tro - var,

93

spe-ra sem - pre. ri - tro -

97

var, lie - ta cal - ma il mar fe - de - le, spe - ra

102

sem - pre ri - tro - var,

7 7 6 6

KA 21: Bach, „Se spiegò le prime vele“, 1763⁸⁰⁸

Text 26: „Se spiegò le prime vele“ und „See, See the Kind Indulgent Gales“

Se spiegò le prime vele,	a	8	See the kind indulgent gales,	a	4
Il nochiero in lieta calma,	b	8	Swelling fill the spreading Sails,	a	4
L’aure amiche, il mar fedele,	a	8	Smoothly gliding with the Tide,	b	4
Spera sempre ritrovar.	c	8-	O’er bounding Waves we ride.	b	4
Tal s’accese nel mio core	de	8			
Dolce ardore, e poi si rese	ed	8	Gay hope our minds to cheer	c	3
Caro oggetto di diletto	ff	8	presents the welcome shore,	d	3
Quel che pria lo se tremar. ⁸⁰⁹	c	8-	no Tempest now we fear,	c	3
			no dangers threaten more.	d	3

Eine wichtige Rolle bei Unterschieden zwischen den beiden Werken spielt naturgemäß der Text. Obwohl das Libretto zu *Zanaida* von Giovanni Gualberto Bottarelli (1741–1783) stammt, sind Teile von „Se spiegò le prime vele“ Carlo Goldonis (1707–1793) *Oronte re de’ Sciti* (1740) entnommen. In der Anlage mit acht Versen ähnelt die Arie, die Tamasse in der vierten Szene des zweiten Akts vorträgt, dem englischen „See, See the Kind Indulgent Gales“.⁸¹⁰ Trotzdem weisen die Textgrundlagen auffällige Abweichungen auf. Obwohl die Autoren in beiden Gedichten eine Seereise thematisieren, ist der Text in „Se spiegò le prime vele“ in übertragenem Sinne als Reise des Fürsten Tamasse zu seiner Geliebten Osira zu verstehen. Tamasse befindet sich in dieser Szene im Zwiespalt: Er ist hin und her gerissen zwischen seiner politischen Verantwortung, wegen der er Zanaida, die Tochter des türkischen Herrschers, heiraten soll, und seiner Liebe zu Osira, einer Geisel am türkischen Hof. In „Se spiegò le prime vele“ bekräftigt Tamasse seine Entscheidung für die Liebe. Somit stellt die Arie zwar einen in sich geschlossenen Text dar, jedoch benötigt sie den thematischen Kontext der Szenen. „See, See the Kind Indulgent Gales“ dagegen macht sich einzig die glücklich

⁸⁰⁸ Vgl. Bach, *Orione and Zanaida*, S. 357–361.

⁸⁰⁹ Die Textbeschreibung richtet sich nach dem Druck des Libretto. Vgl. o. A.: *Zanaida, Drama per Musica*. Da Rappresentarsi sopra il Teatro di S.M.B., London 1763, S. 42; im Folgenden zitiert als: o. A., *Libretto Zanaida*.

⁸¹⁰ Vgl. Bach, *Orione and Zanaida*, S. xiv und 357–361 sowie Bach, *Works with English Text*, S. ix und 168/361 sowie Warburton, *Bach’s Operas*, S. 273 sowie Bach, *Favourite Songs*, S. 58–68.

endende Seereise zum Thema, ohne an eine dahinterstehende Bedeutung geknüpft zu sein, womit sie an den Rahmen der Konzerte in den Vauxhall Gardens angepasst zu sein scheint.

Trotz der inhaltlichen Diskrepanz eignen sich beide Varianten aufgrund der Versanlage hervorragend für eine Vertonung mit der Reprises-Form ABA'. Bach setzt jeweils die ersten vier Zeilen in A und A', während die Verse 5 bis 8 B vorbehalten sind. Bei näherer Auseinandersetzung mit der Form fällt nun auf, dass Bach die groben Strukturen von „Se spiegò le prime vele“ erhält. Beide Male greift er den Anfangsteil von A in A' fast vollständig auf, wenn die auffälligen Modifikationen in beiden Fassungen erst mit der zweiten Koloraturpassage beginnen („Se spiegò“ ab T. 88 und „See“ ab T. 92).⁸¹¹ B ist mit einer Länge von jeweils zwölf Takten ebenso kurz. Derartige Proportionsverhältnisse bestimmen die Anlage der meisten Vauxhall Songs im Schema ABA', da mit Ausnahme von „Lovely Yet Ungrateful Swain“ der Binnenabschnitt dem Umfang der Rahmenteile nie gleichkommt. Die formale Anlage von „See, See the Kind Indulgent Gales“ ist damit charakteristisch für Bachs Gartenkompositionen. Im Hinblick auf die Verwendung einer Vorversion im Falle dieses Lieds deutet das Übergewicht von A und A' aber gleichermaßen auf einen Einfluss der italienischen Arie hin. Diese Vermutung bestätigt Ernest Warburton in seiner Untersuchung der Bach'schen Opern, wenn er für die Rahmenbereiche in den Da-Capo- sowie dreiteiligen Arien im Durchschnitt größere Ausmaße konstatiert.⁸¹²

Eine weitere Ähnlichkeit zwischen Bachs Opernschaffen und den Vauxhall Songs zeigt die tiefergehende Behandlung der Form von „See, See the Kind Indulgent Gales“. Bach schreibt wie in den meisten seiner Vauxhall Songs auch hier die Reprise aus, nur in den Rondo-Formen ABACA verzichtet er auf die Notation von A. In dieser Weise sind viele seiner Opernarien aufgebaut, wie Warburton feststellt. Die Da-Capo-Arien nehmen zwar in Bachs Opern mit 72 von 191 Kompositionen einen großen Raum ein, jedoch gewinnen besonders nach seinem Verlassen Italiens Schemata wie die ausgeschriebene Reprises-Form ABA' immer mehr an Bedeutung. Die dreiteilige Anlage – von Warburton mit XYZ bezeichnet – findet sich in Bachs Opern in 47 Werken. „See, See the Kind Indulgent Gales“ steht auf der Mikroebene in vielerlei Hinsicht dann aber zwischen der von Warburton beschriebenen für Bach typischen Da-Capo-Form und der dreiteiligen Arie. Bei Ersterer hält sich Bach meist an folgenden Aufbau: Auf das instrumentale Ritornell folgt in A einmal die erste Strophe, woran sich eine instrumentale Codetta anschließt. Damit endet A jedoch noch nicht wie bei „See, See the Kind Indulgent Gales“, sondern Bach wiederholt die erste Strophe, bevor eine weitere instrumentale Coda den Abschnitt beschließt. Ohne Überleitung kommt der kurze B-Teil. Auch am Ende dieser Passage steht wiederum ein instrumentales Nachspiel, das als Abgrenzung zur folgenden Wiederholung von A – als Da-Capo notiert – dient. Bereits hier zeigen sich wesentliche Unterschiede zu den Vauxhall Songs, in denen die erste Strophe in A nicht zweimal erscheint und B ohne instrumentale Überleitung einsetzt. B ist in den Bach'schen Gartenstücken jedoch stark von A und A' abgesetzt, was wiederum der Da-Capo-Arie ähnelt. Auch hier verzichtet Bach auf eine enge motivische Verbindung, sodass er einen offensichtlichen musikalischen Kontrast wie in „See, See the Kind Indulgent Gales“ erreicht.

⁸¹¹ Vgl. hierzu die Anfangstakte von „See, See the Kind Indulgent Gales“ von T. 26–40 mit den T. 77–91. Die folgenden Passagen sind variiert.

⁸¹² Vgl. die formale Gestaltung in der Tabelle der Bach'schen Vauxhall Songs im Anhang ab S. 304. Vgl. Warburton, *Bach's Operas*, S. 132.

Größere Übereinstimmungen fallen dagegen zum typischen Schema der dreiteiligen Opernarie auf, bei der nach dem Eröffnungsritornell die erste Strophe und eine Codetta stehen, bevor Bach in Y die zweite Strophe vorstellt und erst in Z die erste Strophe mit abschließender Coda – immer ausgeschrieben – wiederholt. Mit dieser Anlage stehen Bachs Vauxhall Songs der Form ABA' wie in „See, See the Kind Indulgent Gales“ und der dreiteiligen Arienform XYZ nahe.⁸¹³

Tabelle 38: Gegenüberstellung des Aufbaus von Da-Capo- und 3-teiliger Arie⁸¹⁴

Da-Capo-Arie	A Rit.–1. Str. mit Codetta–Wdh. 1. Str. mit Coda	B 2. Str.–Zwischenspiel	A Da-Capo
Dreiteilige Arie	X Rit. –1. Str. mit Codetta	Y 2. Str.	Z 1. Str. mit Coda
Reprises-Form Vauxhall Songs	A Rit.–1. Str. mit Codetta	B 2. Str.	A' 1. Str. mit Codetta

Auf harmonischer Ebene setzt sich die Nähe von dreiteiliger Arie und der Reprises-Form der Vauxhall Songs fort. Während die Harmonik in Bachs Da-Capo-Arien mit einer Modulation in A sowie einem dritten Tonartenbereich in B relativ komplex ist, verläuft das harmonische Schema der Reprisesform analog zur dreiteiligen Arie. Hier wechselt Bach in der Regel bis zum Ende von X in eine andere Tonart, oft in die fünfte Stufe, um Y harmonisch zwar offen zu halten, aber dennoch zur Grundtonart zurückzukehren. Die Reprise basiert wiederum komplett auf der Grundtonart.⁸¹⁵ Sowohl in „Se spiegò le prime vele“ als auch in „See, See the Kind Indulgent Gales“ kommt dieser harmonische Plan zum Einsatz: Als Basis wählt Bach F-Dur und moduliert in A in die fünfte Stufe C-Dur, von der er in B nach F-Dur zurückwechselt. Folglich bewegen sich die Vauxhall Songs der Reprises-Form ABA' zwischen der bei Bach typischen Ausformung der Da-Capo- und der dreiteiligen Arie. Trotzdem stehen sie damit ohne Zweifel in einer Reihe mit seiner italienischer Opernmusik.

Trotz der festgestellten Analogien von „See, See the Kind Indulgent Gales“ und „Se spiegò le prime vele“ in der grundlegenden formalen Anlage, unterscheiden sich die beiden Versionen im Detail deutlich voneinander. Bach weitet „See, See the Kind Indulgent Gales“ gegenüber dem Original in erheblichem Maße aus, und zwar um 16 Takte, was sich sowohl auf die formale als auch auf die harmonische Gestaltung auswirkt. Die erste Einfügung erfolgt zum Ende des A-Teils, in den Bach drei zusätzliche Takte einschiebt (T.57–60) und damit die Kadenzbewegung durch die Dominante plus Septime verstärkt. Die folgende instrumentale Überleitung von vier Takten (T.61–64) stimmt wieder mit der analogen Passage in „Se spiegò le prime vele“ überein (T.58–61), die als abschließende Coda fungiert. Umfangreiche Ausdehnungen von „See, See the Kind Indulgent Gales“ betreffen dann vor allem die Koloraturen: So entsprechen im Falle der ersten Passage in A' 13 Takte in „Se spiegò le prime vele“ (T. 88–101) 21 Takten in der englischen Version (T. 92–112). Die letzte Koloratur verlängert Bach dagegen nur um vier Takte, indem er die Kadenz durch zusätzliche Akkorde auf der Dominante und Tonika betont. Diese harmonische Verstärkung spinnt er in

⁸¹³ Vgl. Warburton, Bach's Operas, S. 117/118 und 133 und 136–138.

⁸¹⁴ Spalte 1 bezeichnet die Kompositionsform. In Spalte 2 wird der Aufbau des ersten Makroabschnitts angegeben, in Spalte 3 der des mittleren Makroabschnitts und in Spalte 4 der des dritten Makroabschnitts. Die Abkürzungen stehen für: Rit. = Ritornell; Str. = Strophe; Wdh. = Wiederholung.

⁸¹⁵ Vgl. Warburton, Bach's Operas, S. 127/131 sowie 139–143.

der nachfolgenden Coda weiter, wenn er den abschließenden Takt mit drei F-Dur Akkorden in Grundstellung ausstattet, um die Schlusswirkung zu intensivieren. In der italienischen Version fällt das Ganze durch das Spielen von gebrochenen Akkorden in den Violinen weicher aus. Außerdem führt die Verlangsamung des Tempos auf Viertelnoten im Vergleich zu der durchgehenden Achtelbewegung in „Se spiego le prime vele“ zu einem dramatischer wirkenden Schlusseffekt des Vauxhall Songs.

Melodische Variationen vor allem im Hinblick auf die Koloraturen sind dabei in erster Linie ein Resultat der unterschiedlichen Aufführungsgegebenheiten. „Se spiego le prime vele“ konzipierte Bach für Domenico Ciardini, einen Mezzosopran-Kastraten, wohingegen „See, See the Kind Indulgent Gales“ für die Sopranistin Frederika Weichsell bestimmt war.⁸¹⁶ Natürlich beeinflusste die Besetzung mit zwei Sängern in abweichenden Stimmlagen die vokale Gestaltung: Die englische Version spannt sich von b bis b^2 , also über zwei Oktaven. Obwohl sich die italienische Fassung zwischen d^1 und f^2 bewegt, liegt der Schwerpunkt lediglich auf der Oktave zwischen d^1 und d^2 . In der Gesamtbetrachtung muss Weichsell also nicht nur einen größeren Raum abdecken, sondern in einer insgesamt höher liegenden Tessitura singen. Offensichtlich berücksichtigte Bach die stimmliche Disposition der Sopranistin bei der Ausarbeitung der Gesangslinie.

Weitaus deutlicher tritt die Prägung durch die beiden Sänger in der Ausformung der Koloraturen zutage, wobei es sich aufgrund der hohen Virtuosität beide Male um eine Aria di bravura handelt. Überraschenderweise greift Bach nun aber in „See, See the Kind Indulgent Gales“ früher zu verzierenden Läufen als im Original. Ab Takt 35 weichen die beiden Stücke voneinander ab, wenn Bach im Vauxhall Song die Melodie durch Sechzehntelnoten ornamentiert, wohingegen in „Se spiego le prime vele“ eine langsame Umspielung der zugrundeliegenden Akkorde vorliegt. Dass ebenso die längeren Koloraturpassagen eine Veränderung erfahren, offenbart eine Gegenüberstellung der Takte 44 bis 60.

Notenbsp. 15: Vergleich der Koloraturpassagen T. 44–60 von „Se spiego le prime vele“ und „See, See the Kind Indulgent Gales“

43

ri - tro - var

o'er boun-ding Waves we ride

46

⁸¹⁶ Vgl. Bach, Orione and Zanaida, S.xiii und xxvii sowie Bach, Favourite Songs, S. 58.

49

Spe-ra sem - pre

tr

52

tr

ri - tro - var

tr

o'er boun-ding Waves we ride

56

tr

ri - tro - var.

60

tr

o'er boun-ding Waves we ride

Vollkommen abweichende Muster bilden die Basis der Auszierungen, die in der Komposition für Weichsell vor allem zu Beginn stärker durch geradlinige Sechzehntelläufe gekennzeichnet sind, als es in „Se spiego le prime vele“ der Fall ist. Für Ciardini ist der Verlauf von einer stärkeren rhythmischen Variation der Motive bestimmt und beinhaltet vergleichsweise viele Tonsprünge. Derart ist die Koloratur von „Se spiego le prime vele“ rhythmisch und harmonisch anspruchsvoller als die Variante für Vauxhall, die mehr durch langgezogene Läufe und umfangreiche Phrasen an Komplexität gewinnt. Daran zeigt sich, dass für Bach der ausführende Vokalist die Gestaltung diktierte, selbst wenn zwei Werke auf der gleichen Grundlage beruhten.

Weniger auffällige Unterschiede birgt die Instrumentierung, da für den Vauxhall Song lediglich die zwei Trompeten, als Taille bezeichnet, wegfallen und das Cembalo als Bassinstrument spezifiziert ist.⁸¹⁷ Die Bassbezeichnung von „Se spiego le prime vele“ zeigt eine weitere Abweichung, da Bach in „See, See the Kind Indulgent Gales“ darauf verzichtet. Dies entspricht seinen übrigen Vauxhall Songs, die – wie bereits bemerkt – mit Ausnahme von „Tender Virgins Shun Deceivers“ ohne bezifferten Bass gesetzt sind. Die Gründe für die Veränderungen der Instrumentation liegen in den unterschiedlichen Bestimmungsorten. Während Bach bei *Zanaida* auf dem kompletten Orchester des King’s Theatre einschließlich Trompeten bestehen konnte, waren in Vauxhall nicht immer alle Instrumente verfügbar.

⁸¹⁷ Der Begriff Taille stammt aus dem Französischen und bezeichnet ursprünglich die vokale Tenorlage, wurde dann aber zur Benennung von Trompeten angewandt. Vgl. hierzu Seedorf, Thomas: Art. „VIII. Begriffsetablierung und Bedeutungswandel – vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum frühen 19. Jahrhundert“, in: MGG/2/S, Bd. 21 (1998), Sp. 1802.

Trotzdem behielten in der englischen Version alle Instrumente die Funktionen bei, die ihnen im Original zukamen. Außerdem veränderte Bach deren Stimmverläufe in analogen Passagen nicht, jedenfalls soweit es der reduzierte Druck von „Se spiegò le prime vele“ nachvollziehen lässt. Mit Ausnahme der Trompeten, die lediglich eine harmonische Ergänzungsstimme bilden, nimmt Bach also keine tiefgreifenden Umstellungen der Instrumentation vor.

Die von Bach gemachten Modifikationen haben, wie bereits angedeutet, verschiedene Ursachen. Zum einen forderte der Bestimmungsort eine Änderung des Textes, da die Vauxhall Gardens nach englischen und nicht nach italienischen Gedichten verlangten. Zudem ist „See, See the Kind Indulgent Gales“ als in sich geschlossen zu betrachten und benötigt keinen weiteren thematischen Zusammenhang, sodass es sich für eine Darbietung als einzelnes Konzertlied eignet. Obwohl das italienische Original in einigen Bereichen wie Form und Harmonik durchscheint, verdeutlicht die Ausweitung von „See, See the Kind Indulgent Gales“ Bachs Bemühen eine selbstständig wirksame Konzertarie zu schaffen. Der Vauxhall Song ist nicht in eine musikalische Großform eingebunden und bedarf einer eigenständigen Wirkungssteigerung. Diese Anforderung an die Gartenkomposition zeigte auch auf Bachs melodische Gestaltungsweise Auswirkung, bei der er zwar Elemente der italienischen Gesangkunst einbaute, jedoch bei der Wahl der Muster auf die technischen Vorzüge der betreffenden Sängerin Rücksicht nahm. Damit sind die in „See, See the Kind Indulgent Gales“ integrierten Figurationsmuster also nicht allein damit zu erklären, dass der Song ein Kontrafaktum darstellt. Der Vergleich mit „Se spiegò le prime vele“ bringt vielmehr ans Licht, dass Bach die Fähigkeiten der Vokalistinnen berücksichtigte. Interessanterweise reduzierte er nicht die melodische Komplexität, sondern setzte in „See, See the Kind Indulgent Gales“ lediglich andere technische Schwerpunkte. Hohe gesangliche Anforderungen waren bei Bach nicht der italienischen Oper vorbehalten oder kamen dort vermehrt zum Einsatz; vielmehr integrierte er ihre Vokaltechniken in seinen Vauxhall Songs in ähnlichem Maße wie in seine italienischen Arien.

IV.7.4.2. Einfluss der britischen Vokalmusik: Scotch Song Lochaber

Neben den Analogien von Bachs Vauxhall Songs zu seinen italienischen Opernarien ist eine weitere Traditionslinie erkennbar, die auf das Repertoire einwirkte, die weltliche britische Vokalmusik. Diese Prägung lässt sich bereits deswegen annehmen, weil Bach hier ausnahmslos englische Texte vertonte, was er in Anbetracht seines Gesamtschaffens relativ selten tat. Er lieferte zwar einige Einlagearien für englische Musiktheaterwerke, jedoch stellte er nur eine zusammenhängende englische Masque fertig, *The Fairy Favour* von 1766, die als verschollen gilt. Ansonsten komponierte Bach eine überschaubare Anzahl an einzelnen Liedern mit englischem Text, zu denen neben den Vauxhall Songs noch einige English und Scotch Songs zählen. Nach Auswertung von Warburtons Werkverzeichnis sowie der Gesamtausgabe ergibt sich folgende Liste:

Tabelle 39: Bachs einzelne weltliche englische Liedkompositionen⁸¹⁸

Titel	Werkgruppe	Datierung	Besonderheiten
Farewell Ye Green Fields	English Song	ohne Jahr	Autorschaft zweifelhaft
The World	English Song	ohne Jahr	Autorschaft zweifelhaft
Cease Your Tragic Measures (Menalcas)	Song in Pasticcio	1764	Kontrafaktum
Muse Devine! (Menalcas)	Song in Pasticcio	1764	Kontrafaktum
Relentless Death! (Menalcas)	Song in Pasticcio	1764	Kontrafaktum
Nature, When She Gave Us Pleasure (The Summer's Tale)	Song in Pasticcio	1765	Kontrafaktum
So Profound an Impression (The Summer's Tale)	Song in Pasticcio	1765	
Trust Me (The Maid of the Mill)	Song in Pasticcio	1765	Kontrafaktum
The Yellow-hair'd Laddie	Scotch Song	1765	verschollen
Forbear, My Sire (Pharnaces)	Song in Pasticcio	1766	verschollen
Oh! Turn (Pharnaces)	Song in Pasticcio	1766	Kontrafaktum
View Thy Danger (Pharnaces)	Song in Pasticcio	1766	verschollen
When Chilling Winter Hies Away	Song	1768	verschollen
Blest With Thee (Tom Jones)	Song in Pasticcio	1769	Kontrafaktum
Farewell, Ye Soft Scenes (Amintas)	Song in Pasticcio	1769	Kontrafaktum
Thirst of Wealth (Tom Jones)	Song in Pasticcio	1769	Kontrafaktum
Were I the Happy Swain (Tom Jones)	Song in Pasticcio	1769	Kontrafaktum
The London Lass	English Song	1775	Kontrafaktum
Neptune	English Song	1775	Autorschaft zweifelhaft
Strephon When You See Me Fly	Song	1777	Autorschaft zweifelhaft
No, 'Twas Neither Shape Not Feature (The Flitch of Bacon)	Song in Pasticcio	1778	Kontrafaktum
The Braes of Balladen	Scotch Song	1779	
The Broom of Cowdenknows	Scotch Song	1780	
Come Then, Ah Come (The Genius of Nonsense)	Song in Pasticcio	1780	verschollen
I'll Never Leave Thee	Scotch Song	1780	
Lochaber	Scotch Song	1780	
O Base Deceiver (Pharnaces)	Song in Pasticcio	1783	verschollen

Obwohl es sich auf den ersten Blick um eine ansehnliche Anzahl an Kompositionen handelt, basieren zahlreiche Beiträge, besonders die Einlagearien für Pasticci, auf Vorversionen aus italienischen Opern. Zudem ist bei einigen Werken, wie dem bereits angesprochenen „Strephon When You See Me Fly“ eine Autorschaft Bachs zweifelhaft.⁸¹⁹

In wie weit sich die Vauxhall Songs auch in musikalischer Hinsicht von den anderen englischen Liedern unterscheiden, soll die analytische Betrachtung des Scotch Songs „Lochaber“ beleuchten. Da Bachs Autorschaft bei den Scotch Songs – anders als bei einigen der English Songs – als bewiesen gilt, bietet sich „Lochaber“ zum Vergleich an. Bei diesem Stück handelt es sich weder um ein Kontrafaktum noch um eine Einlage für ein Musiktheaterwerk. Trotzdem ist bei den Scotch Songs zu beachten, dass sie auf vorher existierenden Melodien beruhen, die Bach für den Londoner Konzertsaal arrangierte. Gerade der Umstand, dass sich die Melodien auf zur damaligen Zeit als „schottisch“ empfundene

⁸¹⁸ Die Aufstellung wurde unter Einbezug des Werkverzeichnisses von Warburton sowie des entsprechenden Bandes der GA Bach, Works with English Text erstellt. Spalte 1 gibt den Liedtitel plus in Klammern die Zugehörigkeit zu einem größeren Werk an. Spalte 2 liefert die übergreifende Werkgruppe oder Benennung des Songs. Spalte 3 verzeichnet die Aufführungslokalität und in Spalte 4 werden etwaige Besonderheiten angegeben. Die Anordnung der Titel erfolgt im ersten Schritt chronologisch und im zweiten Schritt alphabetisch. Die Vauxhall Songs wurden, um Wiederholungen zu vermeiden, nicht in diese Liste aufgenommen.

⁸¹⁹ Vgl. Warburton, Works with English Text, S.vii–xv.

Gestaltungsmittel stützen, ermöglicht Rückschlüsse auf Einflüsse der britischen Liedtradition auf die Vauxhall Songs.⁸²⁰ Ein letzter Grund für die Wahl von „Lochaber“ liegt darin, dass es als typisch für Bachs Vorgehensweise in dieser Werkgruppe gelten kann. Alle fünf Scotch Songs bearbeitete er in ähnlicher Weise für eine Aufführung im Konzert, wobei die Musik zu einer der Kompositionen, „The Yellow-hair’d Laddie“, nicht überliefert ist. Dieses ist der früheste Song der Gruppe, der einer Bemerkung des zeitgenössischen Autors Henry Angelo zufolge von dessen Mutter, oft von Bach am Klavier begleitet, im privaten Kreis vorgetragen wurde. Die übrigen vier – „The Braes of Balladen“, „I’ll Never Leave Thee“, „Lochaber“ und „The Broom of Cowdenknows“ – entstanden auf Anregung des italienischen Kastraten Tenducci (1735–1790), der sie den Drucktiteln zufolge entweder im Pantheon oder den Bach- und Abel-Konzerten präsentierte. Tenduccis Vorliebe für die schottischen Vorlagen lässt sich dabei wahrscheinlich auf seine Arbeit in Edinburgh zurückführen, wo er 1769 eigene Versionen von „The Braes of Balladen“ und „Lochaber“ zu einer Neuproduktion von Thomas Augustine Arnes *Artaxerxes* beisteuerte, bevor Bach ca. zehn Jahre später dieselben Melodien sowie zwei weitere aus William Thomsons (1695–1753) *Orpheus Caledonius* für London aufgriff. Die Bearbeitungen durch Bach ähneln sich dann in mehrfacher Weise, lediglich „The Braes of Balladen“ weicht aufgrund der höheren Komplexität etwas ab. Mit Ausnahme dieses Beitrags handelt es sich bei allen Scotch Songs um Strophenlieder mit einem Begleitensemble bestehend aus Violinen, Flöten und Bass ähnlich zur grundlegenden Gestaltung der Vauxhall Songs.⁸²¹

Das auffälligste Charakteristikum von „Lochaber“ ist die hohe Simplizität, die das Stück, wie auch die Werkgruppe der Scotch Songs, aus Bachs Vokalschaffen herausstechen lässt.

Johann Christian Bach
Text: anonym

6
Fare-well to Lo - cha - ber and fare-well my Jean, where

⁸²⁰ Vgl. Warburton, Works with English Text, S. xiv. Zum Ursprung der Melodien: Vgl. Glen, John: Early Scottish Melodies: Including Examples from MSS. And Early Printed Works, Along with a Number of Comparative Tunes, Notes on former Annotators, English and Other Claims, and Biographical Notices, Etc., Edinburgh 1900, S. 33–35, 86/87 und 100/101; im Folgenden zitiert als: Glen, Scottish Melodies.

⁸²¹ Vgl. Warburton, Works with English Text, S. xiv und 326/332.

13

heart - some with thee I have man - y___ days been. For Lo - cha - ber no___ more,___ Lo -

19

cha - ber no___ more, we'll may___ be re - turn to Lo - cha - ber no___ more. These tears that I

26

shed___ they are all for my___ dear, and not for the___ dan - gers at - tend - ing on___ war. Tho'

33

bore on rough seas to a___ far blood - y___ shore may - be to___ re -

38

turn to Lo - cha - ber no___ more.

KA 22: Bach, „Lochaber“, 1780⁸²²

⁸²² Vgl. Warburton, Works with English Text, 327–329.

Text 27: Bach, „Lochaber“, 1780

1	Farewell Lochaber and farewell my Jean,	a	4
2	Where heartsome with thee I have many days been.	a	4
3	For Lochaber no more, Lochaber no more	b	4
4	We'll maybe return for Lochaber no more.	b	4
5	These tears that I shed they are all for my dear,	c	4
6	And not for the dangers attending on war.	c	4
7	Tho' bore on rough seas to a far bloody shore	d	4
8	Maybe to return to Lochaber no more.	d	4
9	Tho' hurricanes rise and rise ev'ry wind,	e	4
10	They'll ne'er make a tempest like that in my mind;	e	4
11	Tho' loudest of thunder on louder waves roar,	f	4
12	That's naithing like leaving my love on the shore;	f	4
13	To leave thee behind me my heart is fair pain'd,	g	4
14	By ease that's inglorious no fame can be gain'd;	g	4
15	And beauty and love's the reward of the brave,	h	4
16	And I must deserve it before I can crave.	h	4
17	Then glory, my Jeany maun plead my excuse,	i	4
18	Since honour commands me how can I refuse;	i	4
19	Without it I ne'er can have merit for thee,	j	4
20	And without thy favour I'd better not be:	j	4
21	I gae then my lass to win honour and fame,	k	4
22	And if I should luck to come gloriously hame;	k	4
23	A heart I'll bring to thee with love running o'er,	l	4
24	And then I'll leave thee and Lochaber no more.	l	4

Sicherlich ist die ausgesprochene Einfachheit des Werks vor allem der Tatsache geschuldet, dass Bach eine bestehende Melodie mit Volksliedcharakter bearbeitete. Gleichermäßen scheint sich die Wahl von großer musikalischer Schlichtheit aber auch aufgrund der Textgrundlage anzubieten, handelt es sich bei „Lochaber“ schließlich um einen Scotch Song. Gerade das „Schottische“ wurde in England um 1780, zum Zeitpunkt der Bach'schen Vertonung, mit Ideen wie Natürlichkeit, Rustikalität und Einfachheit verknüpft.⁸²³ Dass der Text zu „Lochaber“ diesen Vorstellungen entspricht, ist sofort ersichtlich. Der schottische Dichter Allan Ramsay (1686–1758) verfasste die Strophen unter Verwendung des schottischen Dialekts, wobei er mit der Wahl des Orts Lochaber einen Schauplatz in Schottland wählte.⁸²⁴ Auch inhaltlich tritt die Konnotation zum Schottischen zutage, wenn das lyrische Ich beklagt, seine Heimat Lochaber und damit seine Liebste verlassen zu müssen, um in den Krieg zu ziehen. Ungewiss, ob es lebend von den blutigen Kämpfen zurückkehren werde, vergießt es bittere Tränen.

Die sprachliche und thematische Simplizität des Gedichts beherrscht alle kompositorischen Parameter.

⁸²³ Vgl. Gelbart, Folk and Art, S. 29 und 32.

⁸²⁴ „Lochaber“ wurde im zweiten Band von *The Tea-Table Miscellany* 1734 zum ersten Mal publiziert. Vgl. Glen, Scottish Melodies, S. 88

Tabelle 40: Merkmale von „Lochaber“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
	3/4	44 Takte	Ritornell A B	4-4 4-4-4-4 4-4-4-4-4	Es-Dur	

Als Grundlage dient eine strophische Form, die auf der Mikroebene in A und B gegliedert ist. Da aber Bachs Version ein Arrangement einer existierenden Melodie ist, muss bemerkt werden, dass ihm in diesem Bereich nicht viel Spielraum zur Verfügung stand. Er hätte lediglich ein variiertes Strophenlied konstruieren können. Nun ist die Zweiteilung AB nicht sehr deutlich herausgearbeitet, denn Bach verzichtet auf ein instrumentales Zwischenspiel oder eine klare Unterbrechung der Abschnitte durch eine Pause oder Fermate; die beiden Teile fließen fast unmerklich ineinander. Obwohl authentische Kadenzen die instrumentale Einleitung, A und B beenden, verstärkt der regelmäßige Aufbau mit kurzgliedrigen viertaktigen Phrasen den inneren Zusammenhalt des Lieds. Außerdem beschließen schwächere Wendungen die übrigen Phrasen, sodass ein harmonischer Vorwärtsdrang zur jeweils nächsten Phrase entsteht und diese ineinander übergehen. So bestärkt Bach mit der Harmonik die Übersichtlichkeit des Aufbaus, auch weil er keine Modulation vornimmt, sondern durchweg in Es-Dur verbleibt.

Die melodischen Konturen von „Lochaber“ sind ebenfalls einfach gehalten, was zu großen Teilen ein Resultat der syllabischen Setzweise ist. Nur für einige eingestreute Motive gesteht Bach manchen Silben zwei oder drei Töne zu. Darüber hinaus bewegt sich die Melodie in einfachen Tonfolgen ohne chromatische Bewegungen oder harmonisch unerwartete Tonsprünge. Indem alle Phrasen entweder auf dem Grundton es oder wie in zwei Fällen auf der Quinte des Dominantdreiklangs f mit einer halben Note enden, zeichnet sich die Verständlichkeit der Melodie noch stärker ab. Auch im Hinblick auf den Tonumfang von b bis g² ist „Lochaber“ simpel gestaltet, wobei der hauptsächlich verwendete Tonraum lediglich zwischen es¹ und c² liegt. Zusätzlich dazu durchziehen Wiederholungen und Sequenzierungen von ähnlichen Mustern den Melodieverlauf, wodurch Bach unter anderem die formale Zweiteilung von A und B kenntlich macht. Folglich ist die Melodie dem Duktus eines Volkslieds entsprechend von schlichten Tonfolgen, augenscheinlich abgegrenzten Phrasen und sich wiederholenden Motiven geprägt.

Einschneidend erscheinen hierbei punktierte Motive, die dem eigentlich traurigen Abschiedslied einen vorwärtsdrängenden, unbekümmerten Duktus verleihen. Dem Abschied des lyrischen Ichs entspricht Bach demnach nicht mit einer betrübten Grundstimmung. Ganz im Gegenteil suggeriert das Stück mit der durchgehenden Dur-Tonalität ohne Moll-Trübung, dem tänzerischen 3/4-Takt und den springenden Punktierungen eine unbeschwerte Atmosphäre. Eine ähnliche Motivik ist auch den anderen Scotch Tunes „The Braes of Ballanden“, „I’ll Never Leave Thee“ und „The Broom of Cowdenknows“, die Bach bearbeitete, zu eigen.⁸²⁵ Möglicherweise sind derartige Elemente also weniger mit der thematischen Grundausrichtung des Gedichts zu erklären, und somit in „Lochaber“ als konträr zum schmerzvollen Lebewohl zu sehen, als dass sie mit einer Vorliebe für Punktierungen in als „schottisch“ empfundenen Melodien in Verbindung stehen. Gerade die bevorzugte Wahl

⁸²⁵ Vgl. Bach, Works with English Text, S. 314–323 sowie 332–342.

von Melodievorlagen mit punktierten Motiven in Bachs Scotch Songs ist eventuell darauf zurückzuführen, dass sich solche Muster, besonders der im Zusammenhang mit Arnes Vauxhall Songs erwähnte ‚Snap‘, seit den 1740er-Jahren einer hohen Beliebtheit in London erfreuten.⁸²⁶ Vielleicht versuchte Bach mit seiner Melodiewahl dieser Popularität, die eine Konnotation zum „Volksliedartigen“ mit sich trug, zu entsprechen. In „Lochaber“ jedenfalls lockert die Integration der Punktierungen die Melodie rhythmisch auf und sorgt für motivischen Zusammenhalt.

Ebenso typisch für die Bach’schen Scotch Songs ist die Besetzung von „Lochaber“, da den Sopran zwei Flöten, zwei Violinen und eine Bassgruppe begleiten. Das Ensemble, das somit der Basisbesetzung der Vauxhall Songs gleicht, ist relativ klein und auch die Einsatzweise der Instrumente unterstützt das Bild der geringen Komplexität. Die einfachste Stimme erhält der Bass, der sich meist in Vierteln mit zahlreichen Tonrepetitionen und simplen Tonfolgen bewegt. Die beiden Geigenstimmen, die meist parallel in Terzabstand als Hauptmelodieinstrumente fungieren, verlaufen ähnlich in einem geringen Tonraum und unter Verzicht auf komplexe Rhythmen oder schwierige harmonische Tonfolgen. Bach vereinfacht ihre Linien im Vergleich zur Melodie im Sopran sogar von Zeit zu Zeit in rhythmischer Hinsicht, wenn sie sich zum Beispiel ab Einsatz der Singstimme in Takt 9 auf die Melodiekonturen beschränken. Simplizität durchdringt auch die Flötenstimmen, da Bach sie gleichfalls parallel in Terzabstand zueinander setzt. Obwohl die Flöten die Melodie dann solistisch oder in Zusammenspiel mit dem Sopran übernehmen, pausieren sie auch oft, sodass sie lediglich eine melodische Ergänzung beisteuern.

Dennoch bemüht sich Bach – besonders im Vergleich zu Balladen oder einigen Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels – um eine flexible Verteilung des Stimmmaterials. So liegt im Vorspiel die Melodie in der ersten Flöte, zu der die zweite Flöte eine parallele Unterstimme liefert. Währenddessen spielen die Violinen Achtel-Figurationen, um die harmonischen Strukturen nachzuvollziehen. Ab dem Einsatz des Soprans pausieren dann die Flöten und die Violinen verstärken die Singstimme für zwei Phrasen, bevor sie ab Takt 17 die Flöten ablösen. Auf diese Weise stellt Bach Violinen und Flöten ansatzweise gegenüber und kontrastiert die verschiedenen Phrasenblöcke, was er durch den Wechsel der Spieltechniken pizzicato und arco zusätzlich betont. Eine Besonderheit, eventuell als kleiner Höhepunkt am Ende konzipiert, findet sich in den letzten beiden Phrasen ab Takt 33. Hier trägt nur der Sopran die Melodie vor, während Bach sowohl Flöten als auch Violinen mit der harmonischen und melodischen Begleitung betraut. Damit durchbricht er die ansonsten einheitliche Gestaltung, obwohl er im Gesamten eine gegenüber seinen Vauxhall Songs einfachere Instrumentierung verwendet.

Demzufolge verfügt die Instrumentation über keine komplexen Gestaltungselemente und ist über das gesamte Stück einheitlich. Kontrast bringt lediglich der stete Wechsel der Spieltechniken pizzicato und arco sowie eine ansatzweise Konfrontation von Streichern und Bläsern durch die Aufteilung des Melodiematerials. Die instrumentale Anlage von „Lochaber“ ist daher stark an die englische Balladen- oder Volksliedtradition angelehnt, der schon die zugrundeliegende Melodie entstammt. Eine Nähe zu seinen Vauxhall Songs lässt sich auf dieser Ebene nur in Ansätzen feststellen, denn Bach benutzt selbst für die Lieder des

⁸²⁶ Vgl. Fiske, *Scotland in Music*, S. 23/24 sowie die Ausführungen zum Scotch Snap im Zuge der Vorstellung von Arnes „Philosophy No Remedy for Love“ ab S. 158.

mittleren Komplexitätslevels einen elaborierteren und variableren Einsatz der Instrumente. „Lochaber“ steht damit den Vauxhall Songs anderer Komponisten näher als denen aus seiner eigenen Feder. Zu Arnes und Worgans Beiträgen des unteren Komplexitätslevels lassen sich durchaus Übereinstimmungen erkennen wie etwa die einheitliche Gestaltung der Basslinie oder die Verdoppelung der Melodie durch die Violinen, was ein wesentliches Element der britischen Balladentradition ist.

Einige der angesprochenen Aspekte resultierten daraus, dass Bach eine bestehende Melodie aufgriff. Dass er trotzdem bei Bearbeitungen sehr wohl deutliche Änderungen vornahm, zeigte der Vergleich von „See, See the Kind Indulgent Gales“ und „Se spiegò le prime vele“. Inwieweit er auf diese Weise auch bei „Lochaber“ vorgeht, soll eine Gegenüberstellung der Bach’schen Version mit einer möglichen Vorvariante offenbaren. Hierbei hilft die Studie zu *Early Scottish Melodies* von John Glen aus dem Jahr 1900, in der der Autor die Ursprünge der Melodie von „Lochaber“ darzustellen versucht und eine Umsetzung aus Adam Craigs *Collection of the Choicest Scots Tunes* von 1730 abdruckt.

Notenbsp. 17: Melodienvergleich von „Lochaber“⁸²⁷

Craig

Bach

Fare - well to Lo - cha - ber and fare-well my Jean, where heart - some with.

6

thee I have ma - ny days been. For Lo - cha - ber no more, Lo - cha - ber no

12

more, we'll may - be re - turn to Lo - cha - ber no more. These tears that I shed they are

19

all for my dear, and not for the dan - gers at - ten - ding on war. Tho' bore on rough

26

seas to a far bloo - dy shore may - be to re - turn to Lo - cha - ber no more.

⁸²⁷ Vgl. Glen, *Scottish Melodies*, S. 87–89. Craigs Version wurde für den Vergleich mit Bachs Version von G-Dur nach Es-Dur transponiert.

Obwohl die Ähnlichkeit der beiden Melodien offensichtlich ist, weicht Bach in mehreren Punkten von Craigs Version ab, und zwar, indem er die rhythmische Struktur durch die Integration von punktierten Motiven variiert. Zudem verzichtet er auf einige Tonsprünge wie den Oktavsprung in Takt 14 und geht anstatt nach oben zu springen einen Ton abwärts, wodurch er die melodische Kontur vereinfacht. Eine weitere Simplifizierung erfolgt in den Takten 24 und 25, in denen Bach gegenüber Craig eine Verlangsamung vornimmt. Die Abweichungen sind damit relativ gering, und zeigen, dass sich Bach eng an der möglichen Vorlage orientierte.

Trotzdem hebt sich Bachs „Lochaber“ von anderen zeitgenössischen englischen Balladen oder Volksliedbearbeitungen ab. Als Beispiel hierfür kann Arnes „One Morning Young Roger“ dienen, dessen Analyse deutlich gemacht hat, dass Arne im Hinblick auf die Komplexität weit hinter seinen Vauxhall Songs des unteren Typs zurückbleibt. Arne komponiert eine Melodie, die von noch größerer Einfachheit zeugt als „Lochaber“. Darüber hinaus sieht er von jeglicher Ausweitung des Ensembles ab und notiert neben dem Bass nur ein Begleitinstrument, das durchgehend die Melodie verdoppelt. Daher hebt sich Bachs „Lochaber“ von Arnes Ballade ab und steht dessen Vauxhall Songs des unteren Modells näher.⁸²⁸

Diese finden sich in Bachs Schaffen für die Vauxhall Gardens jedoch nicht, weshalb die große Simplizität seiner Scotch Songs in großen Teilen darauf zurückgeht, dass er bereits existierende Melodien bearbeitete. Gerade die Schwierigkeitsstufe ist so ein wesentlicher Unterschied zwischen Bachs Scotch und Vauxhall Songs, was sich auf Ebene der Form exemplarisch vor Augen führen lässt. Obwohl der Komponist in „Come Colin, Pride of Rural Swain“ eine strophische Anlage verwendet, geht er auf der Mikroebene mit der Dreiteilung flexibler mit dem Strophenlied um, als er es im Scotch Song tut. Alle übrigen Vauxhall Songs folgen außerdem komplexen Schemata, sodass ein deutliches formales Gefälle zwischen Scotch und Vauxhall Songs besteht. In den einfacheren Gartenkompositionen in Bachs Schaffen lässt sich trotz allem ein Punkt ausmachen, der eine Nähe zur britischen Liedtradition bilden könnte, die Phrasenstruktur. „Come Colin, Pride of Rural Swain“ dient hier wiederum als Beispiel, da Bach in diesem Lied eine regelmäßige Aufteilung in viertaktige Phrasen vornimmt. Diese Regelmäßigkeit prägt auch Bachs Scotch Songs, was auf die britische Vokalmusik hinweisen könnte. Es muss aber zugleich betont werden, dass eine regelmäßige Phrasierung ebenso in anderen Musikrichtungen des 18. Jahrhunderts in zunehmendem Maße zu beobachten ist und somit nicht als ein alleiniges Merkmal der britischen Vokaltradition zu behandeln ist.

Eine Prägung der britischen Vokalmusik könnte aber auch die Melodieanlage belegen, wobei die grundlegende Setzweise von Scotch und Vauxhall Songs sich wegen der syllabischen Vertonung unter Beachtung der englischen Wortschwerpunkte ähnelt. Diese Vorgehensweise ist jedoch in Bachs italienischen Kompositionen genauso nachzuweisen, sodass dies ebenso auf allgemeinen Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts beruhen könnte. Vergleicht man die motivische Struktur, auf der einige der Melodien der Vauxhall Songs basieren, dann zeigt sich eine weitere Analogie, bei den punktierten Motiven wie in „Lochaber“. In seinen Vauxhall Songs greift Bach ebenfalls immer wieder auf punktierte Muster zurück, die sich in London in der damaligen Zeit zuerst als ‚schottischer‘, später als

⁸²⁸ Vgl. die Vorstellung von „One Morning Young Roger“ ab S. 214.

„englischer“ Charakterzug etablierten. Die Vorliebe Bachs für diese rhythmische Variationsmöglichkeit ließe sich ein Stück weit mit dem Einfluss der britischen Vokalmusik erklären, doch beschränken sich derartige Rhythmen nicht auf eine Traditionslinie – der „Snap“ wird schließlich auch als Lombardischer Rhythmus bezeichnet.

Demzufolge lässt sich in Bezug auf die Stellung von Bachs Vauxhall Songs im Vergleich zu seinen übrigen englischsprachigen Liedkompositionen konstatieren, dass bei der ersten Gruppe nur bei Liedern des mittleren Komplexitätslevels in Form der leicht erhöhten Einfachheit eine musikalische Verbindung zu seinen anderen englischen Vokalwerken besteht. In den Vauxhall Songs, die dem mittleren Typ zuzuordnen sind, reduziert Bach die Muster, die als Italianismen zu identifizieren sind, und rückt auf diese Weise eine „volksliedhafte“ Komponente im Hinblick auf Form, Melodik sowie Instrumentation stärker in den Vordergrund als bei den komplexeren Arbeiten.

IV.7.4.3. Bachs Vauxhall Songs innerhalb seines Vokalschaffens

Nach den Vergleichen der Bach'schen Vauxhall Songs mit anderen Vokalkompositionen wird deutlich, dass Bachs Gartenlieder sowohl Ähnlichkeiten zu seinen italienischen Opern- und Konzertarien als auch zu seinen englischen Vokalkompositionen wie den Scotch Songs aufweisen. Bach verbindet Elemente beider Vokaltraditionen miteinander und erreicht eine stilistische Synthese.

Im Hinblick auf die italienischen Arien hat sich herausgestellt, dass sich Bach in mehreren Punkten an die italienische Vokalmusik anlehnte und deren Techniken, die er in seinen Opern zur Anwendung brachte, in seine Vauxhall Songs einband. Am deutlichsten wird diese Vorgehensweise bei der formalen Gestaltung, da Bach in beiden Kategorien mit der dreiteiligen Repriseform, dem Rondo sowie der zweiteiligen Cavatina dieselben Grundmodelle verwendete. Lediglich der strophische Aufbau von „Come Colin Pride of Rural Swains“ scheint eher der britischen Liedtradition anzugehören. In der Melodie setzt sich die Nähe zu seinen italienischen Vokalwerken fort, integriert der Deutsche schließlich in allen seinen Vauxhall Songs Figurationsmuster der italienischen Gesangstradition. Darüber hinaus erzielte Bach in einigen seiner Gartenstücke eine vergleichsweise hohe Komplexität, was sich von der Form über die Instrumentierung bis hin zur Melodik erstreckt. So beschränkte er vokale Virtuosität nicht auf seine italienischen Arien oder brachte sie dort verstärkt zum Einsatz. Besonders die Gegenüberstellung von „See, See the Kind Indulgent Gales“ mit „Se spiegò le prime vele“ offenbart, dass die Elaboriertheit der Melodie weniger von der Zugehörigkeit einer Komposition zum englischen oder italienischen Repertoire abhängig ist, sondern vielmehr von den technischen Fähigkeiten der Sänger.

Trotzdem ist die italienische Vokaltradition nicht die einzige, die auf Bachs Vauxhall Songs einwirkte. Ähnlichkeiten zu seiner britischen Vokalmusik bestehen gleichfalls, wenn auch nicht in derart offensichtlicher Form. Jedoch lässt sich eine derartige Verbindung allein deswegen annehmen, weil Bach für die Gartenlieder meist weltliche englische Lyrik neu vertonte. Mit der Wahl von englischsprachigen Texten kam er den Anforderungen des Bestimmungsortes nach, was wiederum eine charakteristische Eigenschaft Bachs verdeutlicht: Er passte sich stets der Aufführungslokalität sowie den Wünschen von Auftraggebern und Publikum an. Ein Aspekt, der in Abhängigkeit zur Textgrundlage steht, ist die Melodik. Obwohl der Einfluss der italienischen Vokaltradition auf die Vauxhall Songs unumstritten ist,

lässt sich hierin auch eine Verbindungslinie zur britischen Vokalmusik erkennen, in der vor allem bei „volksliedartigen“ Werken eine syllabische Satzweise mit klarer Phrasengliederung vorherrscht. In den groben Konturen verlaufen Bachs Vauxhall Songs auf diesen Bahnen. Außerdem basieren seine Stücke auf einer viertaktigen Grundstruktur, die er ausdehnt und Irregularität erzeugt. Diese Merkmale stellen eine Beziehung zwischen Bachs Vauxhall Songs und seinen anderen englischsprachigen Kompositionen her, jedoch heben sich seine Gartenlieder damit auch nicht von seinen italienischen Arien ab. Vielmehr ist diese Methode Ausdruck dessen, dass Bach einen zu dieser Zeit als universell empfundenen Vokalstil einsetzte.

Seebandts Aussage, Bachs Vauxhall Songs würden „auf einer interessanten Verbindung von italienischem Bel Canto und irisch-schottischen, sowie italienischen volksliedhaften Elementen“ fußen, kann demzufolge nur in Teilen bestätigt werden kann.⁸²⁹ Die Aufnahme von italienischer Vokalgestaltung ist deutlich zu spüren, wohingegen eine Identifizierung von „volksliedhaften“ Elementen, egal welcher Traditionslinie entstammend, schwer fällt. Bach benutzte zwar in Liedern wie „Come Colin, Pride of Rural Swain“ einen einfachen Melodieverlauf mit wenigen Melismen sowie dominierenden Achtelläufen, jedoch beschränken sich derartige Gestaltungsmittel nicht auf Volkslieder, sondern kamen genauso in weniger diffizilen Opernarien der Zeit zum Einsatz. Weiterhin erscheint Seebandts spezifische Benennung der irisch-schottischen Prägung fraglich, da eine Zuschreibung von einzelnen Mustern zur schottischen oder gar irischen Vokaltradition durch keine analytischen Befunde verifiziert werden kann. Besonders im Vergleich zu einigen anderen Komponisten wie Arne, in dessen Arbeiten der britische Zug durch eine höhere Simplizität und Anlehnung an Volkslieder und Balladen stärker zutage tritt, weisen Bachs Vauxhall Songs keine Konnotation zur schottischen oder irischen Vokalmusik auf.

Trotz aller Ähnlichkeiten heben sich Bachs Vauxhall Songs sowohl von seinen italienischen als auch von seinen englischen Vokalwerken ab. Diese Eigenständigkeit ergibt sich aus ihrer Anlage als orchesterbegleitete Konzertlieder für die Freiluftveranstaltungen in den Vauxhall Gardens. Zwar entsprechen sie in Form und Funktion seinen übrigen Vokalkompositionen, aber er verzichtete in seinen Gartenliedern auf Rezitative, womit sie mit dem Repertoire der Vauxhall Songs in ihrer Gesamtheit übereinstimmen. Demzufolge stellen sie eine hybride Form dar, die sich vom Rest seines Vokalschaffens in einigen Aspekten abhebt. Daher müssen sie als selbstständige Kategorie verstanden werden und bilden eine individuelle Facette des Bach'schen Vokalschaffens.

IV.8. Tommaso Giordanis Vauxhall Songs

Ein Komponist, dessen Vauxhall Songs in die Richtung von Bachs Werken weisen, ist Tommaso Giordani. Dass sich Bach und Giordani im Hinblick auf eine offenkundige Prägung durch die italienische Vokalmusik musikalisch nahe stehen, ist ein Ergebnis von Giordanis Herkunft. Dieser zwischen 1730 und 1733 in Neapel geborene Komponist wuchs in einer Familie von Sängern und Musikern auf, mit der er als Mitglied des familiären Opernensembles ungefähr ab 1745 durch Europa reiste. Nach einem ersten Aufenthalt 1753 in London, erlebte dort zwei Jahre später seine Burletta *La comediante fatta cantatrice* ihre Uraufführung, was seine Karriere als Bühnenautor einleitete. In den folgenden Jahren, die er

⁸²⁹ Seebandt, Arientypen Bachs, S. 72.

in Dublin verbrachte, konnte sich Giordani als Tonsetzer etablieren. Sein *L'eroe cinese* (1766) ging als erste vollständig aufgeführte Opera seria in Irland in die Musikgeschichte ein. 1767 musste er Dublin dann aber aufgrund von Plagiatsvorwürfen verlassen, weshalb London für die nächsten 16 Jahre sein Lebensmittelpunkt wurde. Indem er 13 Jahre lang am King's Theatre als Komponist und Dirigent wirkte, entwickelte er sich zu einer wichtigen Persönlichkeit des städtischen Musiklebens. Zudem komponierte er eine große Anzahl an Instrumentalwerken, bei denen er vor allem das Klavier wegweisend einband. Als einer der ersten Tonsetzer veröffentlichte er 1771 mit seinem op. 1 Klavierquintette, deren vier Streicher und Klavier er mit individuellen Stimmen ausstattete. 1783 verließ Giordani schließlich endgültig London, um nach Dublin zurückzukehren, wo er sich wieder als Theaterimpresario sowie als Konzertveranstalter betätigte und das Musikleben dominierte. Seine Karriere beendete er wahrscheinlich 1796 mit der komischen Oper *The Cottage Festival*, die im Theatre Royal in der Crow Street zur Uraufführung kam. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sich Giordani intensiv für die anglo-irische Nationaloper eingesetzt, in der die irische Geschichte zu einer zentralen Thematik wurde.⁸³⁰

Während seiner Zeit in London konzentrierte Giordani sich offenbar auf das Theater, jedoch komponierte er auch Lieder für die Vauxhall Gardens.⁸³¹ Nachweislich veröffentlichte er in den 1770er-Jahren sechs Sammlungen sowie den Scotch Song „Lady Jane Gray's Lamentation to Lord Guilford Dudley“, womit er ein vergleichsweise großes Korpus an Kompositionen hinterließ und damit einen wichtigen Beitrag zum Gesamtrepertoire leistete. Zugleich sind seine Arbeiten aber auch aufgrund ihrer musikalischen Charakteristika von Interesse. Typisch für seine Kompositionsweise ist eine formale Anlage, die, wie bereits die Häufigkeit von Rezitativen als Einleitung nahelegt, vom Einfluss der italienischen Oper zeugt. Zudem bevorzugt er das dreiteilige Schema ABA' – beispielsweise in der Sammlung von 1773 folgen alle acht Stücke diesem Aufbau – mit langen Binnenabschnitten und unregelmäßiger Phrasengliederung. Harmonisch sind seine Stücke konventionell gestaltet, da er in jedem Lied meist nur einmal in eine benachbarte Durtonart moduliert. Der harmonische Rhythmus ist oft relativ schnell mit einem Wechsel von Zählzeit zu Zählzeit, die Dominanz der Hauptfunktionen sowie die klar etablierte Grundtonart unterstützen die Klarheit der Harmonik. Interessant erscheinen seine Arbeiten zudem aufgrund ihrer affektvollen Anlage mit einer ausgeprägten vokalen Virtuosität in Anlehnung an die italienische Oper, womit sie – wie die von Bach – sich von der Masse der Vauxhall Songs abheben. Die italienischen Traditionen wirkten auf Giordanis Kompositionsstil deutlich ein, denn in fast allen seinen Vauxhall Songs favorisiert er eine Melodik, deren Ausdruckskraft besonders auf der Integration einer Vielzahl an unterschiedlichen Koloraturen und Verzierungen basiert und weniger auf eine intensive Ausdeutung des zugrundeliegenden Texts abzielt. Unter diese Melodien setzt er einen nicht allzu komplizierten, aber dichten Instrumentalsatz, dessen Gerüst meist der Basso Continuo bildet. Wie aus den Stücken mit gedruckter Partitur hervorgeht, ist das Begleitensemble vergleichsweise umfangreich konzipiert mit einem

⁸³⁰ Vgl. Cholij, Irena: Art. „Giordani, Tommaso“, in: NGr/2 (2001), Bd. 11, S. 885; im Folgenden zitiert als: Cholij, Giordani NGr. Vgl. Klein, Axel: Art. „Giordani, Tommaso“, in: MGG/2/P (2002), Bd. 7, Sp. 990–992; im Folgenden zitiert als: Klein, Giordani MGG. Vgl. o. A.: Art. „Giordani, Tommaso“, in: RISM Serie A/I, Bd. 3 (1974), S. 249/250 sowie Giordani, Tommaso: *Three Quintets for Keyboard and Strings*, hrsg. von Nicholas Temperley, Madison 1987 (*Recent Researches in the Music of the Classical Era* 25), S. vii.

⁸³¹ Vgl. Cholij, Giordani NGr, S. 886.

großen Bläserapparat, den Giordani sowohl als harmonische wie auch als melodische Ergänzung der Streicher verwendet. Trotzdem überträgt er meist den ersten Violinen oder einem Blasinstrument die Verdoppelung der Singstimme, sodass das Primat der Melodie ohne Ausnahme garantiert ist. Außerdem verzichtete er auf jegliche polyphone Strukturen, um den Satz zu verkomplizieren.

Trotz der Gewährleistung einer hohen Verständlichkeit ist der Anteil an Giordani'schen Vauxhall Songs, die dem mittleren oder gehobenen Komplexitätslevel angehören, vor allem im Vergleich zu Arne und Worgan hoch.

Tabelle 41: Einteilung von Giordanis Vauxhall Songs in die Komplexitätslevel⁸³²

Unteres Komplexitätslevel	Mittleres Komplexitätslevel	Gehobenes Komplexitätslevel	Jahr
	Balmy Music Leads the Gale	The Trumpet Loud Summons	1772
	Let Not Sorrow Cloud the Face		
	Cupid and Endymion		
Belinda's Sparkling Eye and Wit	Beneath a Shady Myrtle Grove	Sylvia Blest With Matchless Charms	1773
	Here's Cupid Fair Venus's Boy	Now the Moon Beams Trembling Glory	
	Thy Vain Pursuit Fond Youth		
	Let Who Will Be Servant		
	Let Soft Desire Your Heart Engage		
	Lovely Virgin in Your Prime	Behold the Heav'n's	[1773]
	Happy Isle All Joys Possessing		
	How Blythly All the Live Long Day		
	Mortals Learn Your Lives to Measure	Tell My Strephon That I Die	[1776]
		What Goddess in the Fatal Hour	
		Tell Me Perjur'd Damon	1779
		At Setting Day and Rising Morn	
Lady Jane Gray's Lamentation to Lord Guilford Dudley			[o. J.]

Das Übergewicht von komplexeren Werken ergibt sich vor allem aus der Melodik, bei der Giordani fast ausnahmslos auf ausgreifende, technisch anspruchsvolle Koloraturen vertraut. Zudem legt er seine Melodien im Hinblick auf die hohen vokalen Anforderungen, den Einsatz

⁸³² Die Lieder der folgenden Sammlungen wurden exemplarisch in die Komplexitätslevel eingeordnet: Giordani, Tommaso: Three Songs and a Cantata Sung by Mrs. Weichsel at Vaux Hall, [London] 1772, RISM A/I: G 2148; GG 2148; im Folgenden zitiert als: Giordani, Three Songs; Giordani, Collection 1773; Giordani, Favorite Cantatas 1773; Giordani, Tommaso: The Favourite Songs, Sung this Season at Vaux-Hall, London [1776], RISM A/I: G 2151; GG 2151; im Folgenden zitiert als: Giordani, Songs 1776; Giordani, Tommaso: The Favorite Songs Sung this Season by Mrs. Weichsell at Vauxhall Gardens Composed by Sigr. Tomaso Giordani, Bd. 1, London 1779, RISM A/I: G 2152; GG 2152; im Folgenden zitiert als: Giordani, Songs 1779.

verschiedener Techniken wie staccato und legato sowie die Benutzung von Läufen basierend auf Triolen, Arpeggien oder Skalen sehr abwechslungsreich an. Daher wirkt seine Melodik von Zeit zu Zeit überladen, sodass die eigentliche Aussage des Gedichts in den Hintergrund tritt. Dahingehend unterscheiden sich Giordanis Beiträge von Bachs Kompositionen, in denen die Aufnahme von italienischer Gesangkunst ein Mittel zur Ausdeutung des Textinhalts darstellt. Bach differenziert beim Einsatz vokaler Techniken und Muster gegenüber Giordani deutlich, indem er die verwendeten Elemente auf die thematische Grundausrichtung eines Lieds mit dem Resultat von individuellen Kompositionen zuschneidet. Giordanis Vauxhall Songs sind demgegenüber homogener gestaltet, da er fast ausnahmslos vokale Virtuosität anstrebt, egal ob es sich um ein pastorales Liebeslied oder einen dramatischen Kriegsaufruf handelt. Außerdem benutzt er oft das gleiche formale Schema sowie eine ähnliche Harmonik und Besetzung.

Tabelle 42: Musikalische Parameter von Tommaso Giordanis Vauxhall Songs⁸³³

Titel / Jahr	Tempo	Instrumentierung	Tonartenfolge	Takt	Aufbau	Phrasenaufbau	Inhalt
Lovely Virgins in Your Prime [1773]	Andantino - Affettuoso	Fl.1, Fl.2, Fg.1, Fg.2, S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	A-Dur - fis-Moll	4/4 - 3/4	Rez. /// ABA	21 /// 8-8-8/8-8-8-12/4-8 // 4-4-4-4 // 8-8-8-8-12/4-8	Liebeslied
Happy Isle All Joys Possessing [1773]	Allegro moderato	Ob.1, Ob.2, Fg., Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	G-Dur - D-Dur	4/4	ABA'	8-18-5/8-4-4-16-4-8-6 // 4-6-6 // 8-14-9-4-11/13	Patriotisches Lied
Behold the Heav'ns [1773]	Allegro maestoso - Affettuoso - Allegro - Andante	Kl.1, Kl.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	Es-Dur - B-Dur - F-Dur	4/4 - 3/4 - 2/2 - 3/8	Rez. /// ABA' /// ABA'	36 /// 6-6-6-4-4-6-4 // 6 // 6-6-4-4/6 /// 10-9/5-4-6-4-8-12/8 // 12-12 // 5-4-4-4-10-10-6-8/10	Liebeslied
How Blythly All the Live Long Day [1773]	Andante	Fl.1, Fl.2, Ob.1, Ob.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Va.1, Va.2, Vc.	B-Dur - F-Dur	2/4	ABA'	4-3-6-6-6/4-5-5-6-5-12/6 // 4-4 // 4-4-7-10-5-12/4	Pastorales/ Mythologisches Lied
Beneath the Shady Myrtle Grove 1773	Andantino - Andantino Grazioso	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	Es-Dur - B-Dur	2/4 - 3/4	Rez. /// ABA'	24 /// 4-4-4-8/4-4-4-4-4-10/4 // 4-4-4-4-4 // 4-4-4-4-5-4-15/10	Liebeslied
Here's Cupid Fair Venus's Boy 1773	Allegro	Ob.1, Ob.2, Fg., S., Vl.1, Vl.2, Va.1, Va.2, Vc.	B-Dur - F-Dur	2/2	ABA'	3-8-9-7-6/4-5-8-5-5-22/6 // 4-3-3-5 // 4-4-7-6-11-8-8-7-25/9	Pastorales/ Mythologisches Lied
Belinda's Sparkling Eye and Wit 1773	Andante molto - Andante	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	Es-Dur	4/4 - 2/4	Rez. /// ABA'	31 /// 4-4/4-4-4 // 8-4 // 4-4-4/4	Liebeslied
Thy Vain Pursuit Fond Youth 1773	Andante con molto - Andante molto	S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	C-Dur - F-Dur	4/4 - 2/4	Rez. /// ABA'	18 /// 5-4-5-5-4-4/5-4-5-4-4-8-4-9/7 // 11-8-4 // 5-5-6-6-4-4-4-4-4-6-4/9	Liebeslied
Let Who Will Be Servant 1773	Allegro	Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	F-Dur - C-Dur	4/4 - 6/8	Rez. /// ABA'	21 /// 4-4-4-4-4-5/4-4-6-4-4-4-4-7-11/5 // 6-7-4-4-6 // 4-7-10-4-5-4-11/4-4-5	Liebeslied
Sylvia Blest with Matchless Charms 1773	Allegro - Allegro Grazioso - Allegro moderato	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	Es-Dur - B-Dur	4/4 - 2/2	Rez. /// ABA'	57 /// 5-6-5-8/5-4-8-10-16/6 // 8-11 // 5-4-5-10-4-4-6-8-12/7	Pastorales/ Mythologisches Lied
Let Soft Desire Your Heart Engage 1773	Andante Grazioso	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	A-Dur - fis-Moll	2/4	ABA	8-6-5/8-8-8/6-4 // 4-4-4-5-5 // 8-8-8/6-4 // 8-8-8/6-4	Liebeslied
Now the Moon Beams Trembling Glory 1773	Allegro moderato	Fg., S., Vl.1, Vl.2, Va.1, Va.2, Vc.	Es-Dur - B-Dur	2/2	ABA'	4-4-4-4-4-10/4-4-4-4-4-24/5 // 4-4-4-6-5 // 4-4-4-5-4-10-8-16/10	Pastorales/ Mythologisches Lied

⁸³³ Für diese Tabelle wurden die Lieder der folgenden Sammlungen analysiert: Giordani, Collection 1773; Giordani, Favorite Cantatas 1773; Giordani, Songs 1776; Giordani, Songs 1779; Giordani, Lamentation

Mortals Learn Your Lives to Measure 1776	Poco Andante - Andante - Poco Allegro - Andante - Presto - Andante	Fl.1, Fl.2, Kl.1, Kl.2, Fg., Hn.1, Hn.2, Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	A-Dur - fis-Moll	6/8 - 4/4 - 3/4	Rez. /// ABA	4-4-4-10-4-5/4-4-4-5-8-5-10/8 // 4-4-8-4 // 4-4-4-5-8-5-10	Pastorales/ Mythologisches Lied
Tell My Strephon that I Die 1776	Andante Molto	Fl.1, Fl.2, Hn.1, Hn.2, Fg., Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	Es-Dur - B-Dur	2/2	ABA'	3-10-7/3-4-4-4-4-4-6-9/6 // 8-9-8-5 // 7-8-8-4-4-16/6	Liebeslied
What Goddess in the Fatal Hour 1776	Andante con molto - Allegro	Fl.1, Fl.2, Ob.1, Ob.2, Fg., Hn.1, Hn.2, Trp.1, Trp.2, Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va, Vc.	E-Dur - H-Dur	2/2	A /// ABA'	12/6-12-4-4-4-4-4-8 /// 4-6-6-12/4 // 4-4-8-4 // 6-11-4-6-34/6	Liebeslied
Tell Me Perjur'd Damon 1779	Andante – Allegro	Fl.1, Fl.2, Fg.1, Fg.2, Hn.1, Hn.2, S., Vl.1, Vl.2, Va, Vc.	A-Dur - E-Dur	4/4 - 3/4	Rez. /// ABA'	25 /// 4-8-11/8-8-4-11-12/6 // 8-11 // 8-8-8-8-20/4-9	Liebeslied
At Setting Day and Rising Morn 1779		Kl.1, Kl.2, Hn.1, Hn.2, Fg., S., Vl.1, Vl.2, Va, Vc.	B-Dur - F-Dur	2/2	ABA'	12-12/6-6-8-6-8/5 // 4-4-4-4-5 // 6-6-10-4-8-6/7	Liebeslied
Lady Jane Gray's Lamentation to Lord Guilford Dudley o.J.	Largo	S., Vl.1, Vl.2, Va, Vc.	F-Dur - C-Dur	3/4	ABCA'	4-4/4-4-4-5 // 4-4-4-5 // 4-4-4-4 // 4-4/5	Lamento

Daher erreichen seine Beiträge aufgrund der weniger stark ausgeprägten Vielfalt die musikalische Bedeutung von Bach für das Repertoire nicht. Trotzdem trugen Giordanis Lieder mit ihrer Nähe zur italienischen Opernmusik zur Bandbreite der Vauxhall Songs durchaus bei, weshalb er in die Reihe der im Zuge dieser Arbeit eingehender vorgestellten Komponisten aufgenommen wurde. Die nachfolgende Vorstellung soll nun zum einen anhand von „Beneath a Shady Myrtle Grove“ die typischen Eigenschaften von Giordanis Stil vor Augen führen und zum anderen anhand von „Lady Jane Gray's Lamentation to Lord Guilford Dudley“ eine untypische Seite seines Schaffens beleuchten.

Beneath a Shady Myrtle Grove, 1773

Als erstes Beispiel für Giordanis Kompositionsweise dient „Beneath a Shady Myrtle Grove“, das aufgrund der musikalischen Ausformung als typisch für die acht Lieder der *Collection of Songs & Cantatas* von 1773, aber auch für seine Vauxhall Songs in ihrer Gesamtheit gelten kann. An dem Lied lässt sich die konstatierte Nähe zur italienischen Vokalmusik demonstrieren, und es repräsentiert das mittlere Komplexitätslevel, das innerhalb der Giordani'schen Arbeiten für die Gartenkonzerte den größten Raum einnimmt.

Tommaso Giordani
Text: anonym

Rez. Andantino

6 7 6

7

Be-neath a shad-y myr-tle grove,

f *mf*

6 4 3 7

13

sa-cred to si-lence, sa-cred to si-lence and to

p

6 7

18

love, a nymph ne-glect-ed ne-glect-ed by her swain, thus— plain-tive spoke,

f *f* *p*

6 3 3

22

Andantino Grazioso

thus plain-tive spoke her bos-om's pain.

f

7 3 6 6 6 3

28

mf *f* *p* *f* *p*

6 5 6 4 3 3 7 3 7

36

f *p aff.* *f*

6 3 7 7 6

43

Cu-pid for pit - y fire his heart, or else to mine his

tr *p*

6 3 6 6 6 3 6

51

frost im - part, e - qual deal thy joys and pains,

f *p*

6 7 6 3 #6 6 #6 7 6

57

fas - ten his or loose my chains, e - qual deal thy

f *p*

6 6 6 6 4 3 7 3 3 3

63

joys and pains, fas - ten his or loose my chains, or

f *p*

6 3 6 6 6 6 4 3 #6 6

70 loose my chains, or loose my chains.

75 Grieve for my an-guish,

81 let him prove, let him prove, if I must lan-guish,

89 let him love, let him love, let him love.

95 Cu-pid for pit-y fire his heart, Cu-pid for pi-ty fire his

6 4 3 #6 6 6 4 3

7 6 6 4 3 6 7 6 4 3 5 7 #6

7 6 6 4 3 6 7 3 6 6 6 4 3

7 6 6 7 3 3 6 6 6 4 3

tr *f* *3* *p* *ff* *3* *p* *f* *p*

102

heart, or else to mine his frost im - part e - qual deal thy joys and

110

pains, fas - ten his or loose my chains. Cu - pid for pi - ty

117

fire his heart, his heart, fas - ten his or loose my chains, fas - ten

125

his or loose my chains, loose my

131

chains, loose my chains, or

3

6 5 6 4 3 2 6 6 4 5 2 6

6 4 5 6 6 4 3 6 7 6 4

3 7 6 4 3 6 6 4 3 6

6 6 4 3 7 7 6 6 6 4 3

7 7 6 6 6 4 3

f *p* *f* *p*

f *p*

f *p*

p *f* *p*

KA 23: Giordani, „Beneath a Shady Myrtle Grove“, 1773⁸³⁴

Text 28: Giordani, „Beneath a Shady Myrtle Grove“, 1773

1	Beneath the shady myrtle grove,	a	4
2	Sacred to silence and to love,	a	4
3	A nymph neglected by her swain,	b	4
4	Thus plaintive spoke her bosom's pain.	b	4
5	Cupid for pity fire his heart,	c	4
6	Or else to mine his frost impart.	c	4
7	Equal deal thy joys and pains	d	4
8	Fasten his or loose my chains.	d	4
9	Grieve for my anguish let him prove,	e	4
10	If I must languish let him love.	e	4

Giordani wählt ein für das 18. Jahrhundert konventionelles, aus fünf Octosyllabischen Couplets bestehendes Liebesgedicht, in dem eine Nymphe Cupid, den Gott der Liebe, um Hilfe für ihre Liebe zu einem jungen Mann bittet. Die ersten vier Verse dienen hierfür als Einleitung, in der der Autor die Grundsituation mit der flehenden Nymphe im schattigen Myrtehain darstellt. Danach beginnt die Nymphe Cupid direkt anzusprechen und bringt in jedem Couplet eine Bitte mit zwei Entscheidungsmöglichkeiten vor.

Um die Zweiteilung des Gedichts aufzugreifen, stellt Giordani die ersten vier Textzeilen in einem Accompagnato Rezitativ voran und lässt die Verse 5 bis 10 im Andantino Grazioso in der Großform ABA' folgen.

Tabelle 43: Merkmale von „Beneath a Shady Myrtle Grove“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andantino	2/4	24 Takte	Rezitativ	24	Es-Dur	Nach B-Dur
Andantino Grazioso	3/4	124 Takte	Ritornell	4-4-4-8		
			A	4-4-4-4-4-10-4		
			B	4-4-4-4-4		
			A'	4-4-4-4-5-4-15-10		

⁸³⁴ Vgl. Giordani, Collection 1773, S. 1-4.

Musikalisch führt das Rezitativ aber nur in Ansätzen in das nachfolgende Lied ein, lediglich einige kurze Motive wie eine punktierte Achtel gefolgt von einer Sechzehntel oder die Sechzehntelbegleitfiguren in der Mittelstimme stellen Verbindungen her. Jedoch vertont Giordani bereits das Rezitativ in Es-Dur und wählt ähnliche Tempi wie im folgenden Lied. Zudem spiegeln die gewählten Motive in der Melodiestimme der Begleitung, bei denen Punktierungen und Skalen vorherrschen, die Grundstimmung des Gedichts mit der von Liebe sprechenden Nympe im Hain ein Stück weit wider. Der Schwerpunkt des Rezitativs ist aber ganz im Stile der zeitgenössischen italienischen Oper die unmittelbare Vermittlung des Textes. Giordani lässt den Sopran die Zeilen, die er durchweg syllabisch setzt, entweder solistisch vortragen oder unterlegt die Singstimme lediglich mit gehaltenen Akkorden. Das Orchester übernimmt nur die instrumentale Einleitung und füllt Pausen im Sopran auf. Damit bewegt sich die Textdeklamation aufgrund der möglichen freien Ausführung eng am natürlichen Sprachrhythmus, wodurch sich dem Gedicht entsprechend eine offensichtliche Abgrenzung von Rezitativ, das die Grundsituation schildert, und *Andantino Grazioso*, in dem die Nympe ihre Bitten formuliert, ergibt.

Zum Ausdruck der Wünsche an Cupid wählt Giordani für die ausgeschriebene *Da-Capo-Form ABA'* eine eingängige Musiksprache ohne jegliche Dramatik. Als Basis dient eine unkomplizierte Harmonik mit klaren Kadenzpunkten, mit einer einfachen Modulation in die fünfte Stufe durch die Einführung der Doppeldominante ab Takt 51 und mit der Bevorzugung der Hauptfunktionen. Lediglich an einem Punkt, ab Takt 87, bezieht Giordani die Harmonik prägnant zur Ausdeutung des Gedichts ein, wenn er mithilfe des kurzen Wechsels nach c-Moll das Flehen der Nympe nach Erwidern ihrer Liebe harmonisch unterstreicht. Der Molleinschlag erfolgt im Binnenabschnitt B, in dem Giordani die letzten beiden Strophenzeilen, die einen Hauch von Verzweiflung in den Bitten der Nympe erkennen lassen, vertont. Der Schwerpunkt des Lieds liegt jedoch deutlich auf den emotional neutraler gehaltenen Versen 5 bis 8, die in den Rahmenteilern mit zahlreichen Wiederholungen erscheinen.

Die Eingängigkeit der Komposition resultiert neben der klaren Form und Harmonik aus der Anlage der Phrasen, da Giordani eine viertaktige Grundstruktur einhält, die er nur bei Koloraturen oder kadenzartigen Einschüben zu längeren Komplexen ausweitet. Die Phrasen trennt er dennoch deutlich, einerseits durch Pausen, andererseits durch die Verwendung einer unterschiedlichen motivischen Gestaltung, sodass sich kurze, in gewisser Weise in sich geschlossene Passagen ergeben. Die Motive, die Giordani gebraucht, sind aber trotz der melodischen und rhythmischen Einfachheit abwechslungsreich. So stehen neben einer kantablen Phrase, dominiert von schrittweisen Verläufen mit Punktierungen, Passagen mit Triolen oder schnellen Skalenbewegungen. Zusammenhalt innerhalb der Melodie erzielt Giordani aber auch, und zwar indem er einzelne Muster oder Taktgruppen sequenzartig wiederholt und verarbeitet. Dennoch differenziert er beim Einsatz der Motive nicht zwischen den Rahmenteilern und B, sodass keine offensichtliche Gegenüberstellung entsteht. Vielmehr kommen ähnliche Elemente wie etwa Triolen sowohl in A und A' als auch in B zum Einsatz. Obwohl also eine intensive motivische Entwicklung sowie eine Abgrenzung der Rahmenteilern von B ausbleibt, ist dem *Andantino Grazioso* eine bewegte Melodik zu Eigen, die von einfachen schrittweisen Bewegungen bis hin zu ausgreifenden Koloraturen reicht.

Gerade die Koloraturen scheinen eine Vorliebe Giordanis zu sein, da er sie in fast allen seinen Vauxhall Songs in starkem Maße verwendet. In „Beneath a Shady Myrtle Grove“ beschränkt er sie auf A und A', wobei er den vokalen Anspruch zum Ende hin steigert. Integriert er in A lediglich einen längeren Sechzehntellauf in den Takten 71 und 72 zum Ausdruck der Ketten der Liebe, so beschließt er den vokalen Teil in A' mit zwei jeweils vier Takte umfassenden Koloraturen auf Basis von Triolen. Als Höhepunkt des Songs greift Giordani also auf vokale Virtuosität im Stile des italienischen Gesangs zurück, ohne damit auf eine inhaltliche Facette des Texts anzuspielen.

Dass nun im gesamten Lied die Melodie im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, garantiert die Instrumentalbegleitung gleichermaßen, auch wenn sie aufgrund des reduzierten Drucks nicht vollständig zu rekonstruieren ist. Trotzdem ist ersichtlich, dass Giordani im Großen und Ganzen nur zwei voneinander abweichende Stimmen komponiert, Melodie und Bass. Obwohl die Violinen in erste und zweite Stimme aufgeteilt sind, überträgt Giordani den zweiten Violinen meist eine parallel geführte Unterstimme zur Melodie. Lediglich in einigen kürzeren Passagen fungieren die Streicher mit einem separaten Stimmverlauf als Begleitung unter der Melodie im Sopran. Der Basso Continuo liefert dazu im Stile der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Bezifferung das harmonische Gerüst, wobei die Basslinie fast ausschließlich in einfachen Vierteln verläuft und Giordani häufig simple Tonrepetitionen einsetzt. Damit zeugt die Instrumentierung von keiner großen Originalität, die auf eine detaillierte Textausdeutung abzielen würde. Allein die Dynamik bezieht der Komponist bemerkenswert viel in die Anlage der Instrumentalstimmen mit ein, jedoch ebenfalls zur Unterstützung des Primats der Melodie.

Mit der Gestaltung mit dem voranstehenden Accompagnato Rezitativ, der Großform ABA', einer gut nachvollziehbaren Harmonik und der Dominanz der Singstimme mit dem Basso Continuo als unkompliziertem Unterbau kommt „Beneath a Shady Myrtle Grove“ den Arien der italienischen Oper in der Mitte des 18. Jahrhunderts nahe. Zugleich exemplifiziert das Lied aber auch die typische Ausformung von Giordanis Vauxhall Songs. Komplexe Gestaltungsmittel finden sich hauptsächlich bei Großform und Teilen der Melodik, während bei Mikroaufbau und Harmonik Simplizität vorherrscht. Damit schafft er ein Werk, das nach Aspekten wie hoher Verständlichkeit und angenehmer Unterhaltung konzipiert zu sein scheint.

Lady Jane Gray's Lamentation to Lord Guilford Dudley, o. J.

Eine andere Facette in Giordanis Schaffen für die Vauxhall Gardens offenbart „Lady Jane Gray's Lamentation to Lord Guilford Dudley“, das als Ausnahme innerhalb seines Korpus an Gartenkompositionen zu gelten hat und deshalb vorgestellt wird.

Die Ausnahmestellung von „Lady Jane Gray's Lamentation to Lord Guilford Dudley“ ergibt sich zum einen aus der Konzeption als Scotch Song, womit sich die Einfachheit der musikalischen Gestaltung ein Stück weit erklären lässt.

Largo

dolce *f* *p* *f*

6 6 6 3 7 6 5 6 6 6 6 4 3 3

9

From these dread walls this mel - an-chol-y tow'r, doom'd the sad vic - tim of re-lent - less

p

6 6 6 6 6 6 4 3

16

pow'r. where ru - in sits in gloom-y pomp ar-ray'd and circl - ing hor - rors

poco f *p*

7 6 6 5 3 6 3 6 #3 3 6 3 5 6

23

spread their mourn-ful shade. I send the tri - bute of a short'n-ing life, the

cresc. *f* *p*

6 4 3 6 4 #3 6 6 #3 6 #6 #6 #3 6

30

last me - mo - rial of a faith - ful wife; for ev' - ry hope on this side hea-ven's

p

3 7 4 3 #6 3 6 4 #3 3 5 3 7

37
lost, and death's, death's pale ban - ner waves a-round my_ head. It yet per-

44
chance may cheer my Lord to know that Suf - folk's Daugh-ter_ sinks not with her_ woe be -

51
neath_ its_weight, I feel my-self re-sign'd tho' strong_ its pres-sure, strong-er still my

58
mind, this du - ty pay'd to thee each care_ is_ o'er,_ nor my_ hard for - tune

65
shall dis-tress me_ more.

KA 24: Giordani, „Lady Jane Gray’s Lamentation to Lord Guilford Dudley“, o. J.⁸³⁵

⁸³⁵ Vgl. Giordani, Lamentation, S. 1–5.

Text 29: Giordani, „Lady Jane Gray’s Lamentation to Lord Guilford Dudley“, o. J.

1	From these dread walls this melancholy tow’r	a	5
2	Doom’d the sad victim of relentless pow’r,	a	5
3	Where ruin sits in gloomy pomp array’d	b	5
4	And circling horrors spread their mournful shade:	b	5
5	I send the tribute of a short’ning life,	c	5
6	The last memorial of a faithfull wife;	c	5
7	For ev’ry hope on this side heaven’s loft,	d	5
8	And death’s pale banner waves around my head.	d	5
9	If yet per chance may cheer my Lord to know	e	5
10	That Suffolk’s daughter sinks not with her woe	e	5
11	Beneath its weight, I feel myself resign’d	f	5
12	Tho’ strong its pressure, stronger still my mind	f	5
13	This duty pay’d to thee each care I o’er	g	5
14	Nor my hard fortune shall distress me more.	g	5

Zum anderen ist die Sonderposition ein Resultat der klagenden Grundstimmung der Textvorlage von George Keate (1729–1797). Es handelt sich schließlich um ein Lamento von Jane Grey (1636/1537–1554), die mit neun Tagen an der Macht als die am kürzesten regierende Königin in die Geschichte Englands einging. All ihren Schmerz, den das Schicksal ihr bereitet hat, bringt sie in den 14 Versen des Gedichts, das ihre mentale Verfassung kurz vor ihrem Tod schildert, zum Ausdruck. Zur Umsetzung der düsteren Thematik wählt Keate eine Aneinanderreihung von Heroischen Couplets, die in der englischen Dichtung des 18. Jahrhunderts oft für heroische oder narrative Inhalte Verwendung fanden und als passend für eine derartige emotionale Wehklage empfunden wurden.⁸³⁶

Gerade die schicksalsschwere Atmosphäre hebt Giordanis Vertonung von den übrigen Vauxhall Songs ab, in denen Unbeschwertheit, Zufriedenheit und Glück vorherrschen. Trotzdem scheint Giordanis Musik das Klagen von Jane Grey nicht von Beginn an adäquat wiederzugeben.

Tabelle 44: Merkmale von „Lady Jane Gray’s Lamentation to Lord Guilford Dudley“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Largo	3/4	71 Takte	Ritornell A B C A’	4–4 4–4 4–5 4–4 4–5 4–4 4–4 4–4–5	F-Dur	

Als Grundtonart für die vierteilige Liedform dient nämlich ein strahlendes F-Dur im 3/4-Takt. Dennoch tritt die Klage zu Beginn durch das langsame Voranschreiten des Largo ein Stück weit zutage, was Ausdruck der im Tod zur Ruhe kommenden Jane Grey sein könnte. Giordani scheint damit sein Augenmerk darauf zu legen, dass sie zwar über ihr Schicksal klagt, jedoch am Ende ihrer Kraft ist und schließlich Frieden findet. Aus diesem Grund bleibt auch F-Dur über das gesamte Lied hinweg als Grundtonart erhalten; Giordani weicht nur einige Male

⁸³⁶ Vgl. Rotter, English Texts, S. 39 und Goring, Paul: Eighteenth-Century Literature and Culture, London und New York 2008 (Introductions to British Literature and Culture Series), S. 74; im Folgenden zitiert als: Goring, Literature.

ansatzweise nach d- und a-Moll aus, wodurch sich eine Moll-Färbung in einigen Passagen ergibt. Auf derartige Moll-Anklänge verzichtet er in seinen übrigen Vauxhall Songs, sodass sich „Lady Jane Gray’s Lamentation to Lord Guilford Dudley“ auf Ebene der Harmonik von diesen unterscheidet. Auch formal ist der Scotch Song ein Sonderfall, da der Komponist eine vierteilige Liedform im Schema ABCA’ ohne instrumentale Zwischenspiele konstruiert. Die Phrasengliederung verläuft dabei übersichtlich in regelmäßigen viertaktigen Phrasen, von denen Giordani drei durch instrumentale Zwischentakte oder coda-artige Erweiterungen zu fünftaktigen Gebilden ausbaut. In den vier Binnenabschnitten vertont er – anders als in seinen anderen Gartenkompositionen – die Heroischen Couplets ohne Textwiederholung und kehrt nicht einmal für das Wiederaufgreifen der ersten beiden Phrasen für A’ zu den Versen 1 und 2 zurück, sondern setzt das letzte Couplet. Damit erreicht er textliche Geschlossenheit, wenn er mit der Hauptaussage des Gedichts, Jane Greys zur Ruhe Finden, das Werk beschließt.

Dass diese Thematik im Mittelpunkt der Komposition steht, zeigt sich auch in der Melodik, die von Sanftheit und Ruhe geprägt zu sein scheint. Giordani schafft trotz der integrierten kleinen Tonsprünge und Punktierungen eine getragene Linie, indem er die Viertel- und Achtelbewegungen legato ausführen lässt, kaum Pausen einbaut und Tonsprünge immer wieder mit Durchgangsnoten überbrückt. Vor allem durch das langsame Tempo ergibt sich zudem ein ruhiges Voranschreiten, das durch keine virtuoson Elemente gestört wird. Außerdem zeugt die Melodie aufgrund des relativ kleinen und tief liegenden Tonrahmens von c¹ bis g², den schlichten Tonfolgen ohne Chromatik und ohne komplexe Rhythmen sowie den seltenen weiten Tonsprüngen von großer Simplizität.

Dazu hilft auch die Wahl des Begleitensembles. Giordani verwendet anders als in seinen übrigen Vauxhall Songs einen vierstimmigen Streichersatz, in dem die ersten Violinen als Melodiestimme und die zweiten Violinen als Unterstimme fungieren. Die Viola wechselt dagegen zwischen melodischer und harmonischer Nebenstimme, während der Basso Continuo (wieder mit Bezifferung) durchgehend als Bassfundament dient. Das Resultat ist ein durchsichtiger, weich empfundener Streicherklang, der aufgrund der melodisch und rhythmisch schlichten Stimmverläufe die „volksliedartigen“ Züge der Melodie noch offensichtlicher zur Geltung bringt.

Mit der Einfachheit der Gestaltung bringt Giordani die Klage von Jane Grey kurz vor ihrem Tod zum Ausdruck. Möglicherweise weist diese Eigenschaft des Werks aber auch auf die Bezeichnung als „Scotch Song“ auf dem Titelblatt des Drucks hin. Den Scotch Songs innerhalb des Repertoires der Vauxhall Songs ist schließlich eine vergleichsweise hohe Simplizität der eingesetzten musikalischen Mittel zu Eigen; wie bereits erwähnt wurde, stand das „Schottische“ im Diskurs der Zeit oft mit Natürlichkeit und Einfachheit in Verbindung.⁸³⁷ Letztlich ist es aber nicht entscheidend, ob die Schlichtheit der Komposition auf eine Konnotation mit Schottland oder nur auf den vertonten Text zurückzuführen ist. Fest steht, dass „Lady Jane Gray’s Lamentation to Lord Guilford Dudley“ eine Arbeit darstellt, die aufgrund der einfachen musikalischen Anlage unter Verzicht auf italienische Gesangkunst und mit der Beschränkung auf den reinen Streichersatz eine Sonderstellung innerhalb von Giordanis Vauxhall Songs einnimmt. Anders als bei seinen übrigen Gartenkompositionen stellt er im Lamento alle Parameter ganz in den Dienst der Textausdeutung, um ein wirkungsvolles Stimmungsbild zur Darstellung von Jane Greys Klage zu erzielen.

⁸³⁷ Vgl. Gelbart, *Folk and Art*, S. 28/29.

IV.9. James Hooks Vauxhall Songs

IV.9.1. Hooks Vauxhall Songs in seinem Gesamtschaffen

Ein englischer Musiker, der die Konzerte in den Vauxhall Gardens über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren hinweg entscheidend beeinflusste, war James Hook. In seiner jahrzehntelangen Funktion als Musikdirektor und Komponist der Gartenanlage schrieb er eine große Anzahl an Werken für die dortigen Konzerte. Mit seinen Vauxhall Songs war er, ebenso wie mit seinen Kompositionen für das englische Musiktheater, eine prägende Figur des Londoner Musiklebens im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Trotzdem sind Hooks Leben und Werk bis heute kaum erforscht. Mit Ausnahme der kurzen Arbeit von Audrey Leonard Borschel über die Entwicklung des englischen Lieds in den Vauxhall Gardens liegt bisher auch keine Arbeit vor, die Hooks Vauxhall Songs untersucht. Auch in den wenigen anderen Forschungsarbeiten, die Hooks Wirken betreffen oder streifen, finden sich nur vereinzelt Bemerkungen zu diesem Themenbereich.⁸³⁸ Die nachfolgende Betrachtung soll die spärliche Forschungsliteratur ergänzen und es ermöglichen, Hooks Musik in die englische Musikentwicklung der Zeit einzuordnen. Gerade durch die Vauxhall Songs, die eine zentrale Position in Hooks Œuvre einnehmen, lassen sich dessen Stellung im Musikleben der Metropole sowie seine Bedeutung für das englische Lied einschätzen.

Anders als beispielsweise Bach oder Giordani entstammte Hook keiner Familie mit einer langen musikalischen Tradition. Ursprünglich aus Norwich stammend, wuchs Hook als Sohn eines Scherenschleifers auf. Von Geburt an litt er an einer körperlichen Behinderung, einem Klumpfuß, der ihn trotz einer operativen Verbesserung Zeit seines Lebens humpeln ließ. Dies ist für seine Tätigkeit als Musiker insofern relevant, als sein Vater, der der Musik von Berufswegen her fern stand, aufgrund des gesundheitlichen Zustands des Sohns früh für dessen umfassende musikalische Ausbildung sorgte. Thomas Garland (1731–1808), Organist an der Kathedrale von Norwich, fungierte dann als erster Lehrer von James Hook, sodass dieser sich bereits mit vier Jahren eine große Spielfertigkeit am Cembalo angeeignet hatte und mit acht Jahren seine ersten öffentlichen Auftritte an der Orgel geben konnte. Bald betätigte er sich zudem selbst als Organist an einer der städtischen Kirchen. Daneben widmete sich der Junge auch früh der Komposition und stellte mit acht Jahren seine ersten Lieder sowie eine Oper fertig, die jedoch als verloren gelten.⁸³⁹

Zwischen Juni 1763 und Februar 1764 zog es Hook schließlich nach London, wo er seine erste Anstellung als Organist des White Conduit House in einem Teegarten in Pentonville antrat – schon hier zeigt sich seine Orientierung hin zu derartigen Freiluftunterhaltungsunternehmen. In den Folgejahren etablierte er sich dann schnell als Komponist, Organist und Lehrer in der englischen Hauptstadt, wobei er in letztgenannter Tätigkeit mit der dreibändigen *Guida di musica* sogar ein bedeutendes Lehrwerk für Cembalo anfertigte und zahlreiche Werke für Tasteninstrument – vor allem seine Konzerte für Orgel sind hierbei von Bedeutung – schrieb. Daneben legte er einen Schwerpunkt auf populäre Vokalmusikformen der Zeit wie Operette, Melodrama und Lied. Sein op. 1, *A Collection of New English Songs*, das 1765 am New Theatre in Richmond zur Aufführung kam und im

⁸³⁸ Vgl. die Literaturliste zu James Hook ab S. 509 sowie die einleitenden Bemerkungen zum Forschungsstand.

⁸³⁹ Vgl. Barham, Richard Harris Dalton: *The Life and Remains of Theodore Edward Hook*, Band 1, London 1849, S. 4; im Folgenden zitiert als: Barham, Hook. Vgl. McGairl, Pamela: Art. „Hook, James“, in: NGr/2 (2001), Bd. 11, S. 689; im Folgenden zitiert als: McGairl, Hook NGr. Vgl. Matthews, Hook, S. 622.

gleichen Jahr in London veröffentlicht wurde, leitete die lange Reihe von Songanthologien ein. Die Kompositionen für die Pleasure Gardens standen schon ab den späten 1760er-Jahren im Zentrum; eine erste Publikation erschien 1767. Ab diesem Zeitpunkt setzte die regelmäßige Aufführung von Hooks Arbeiten in den Vergnügungsgärten ein, was ab 1768 seine feste Anstellung in den Marylebone Gardens beförderte. Indem er 1772 das Pianoforte zum ersten Mal in der Geschichte von Marylebone benutzte, nahm Hook mit der Einführung des Instruments außerdem auf die allgemeine Strukturierung des dortigen Musikangebots wesentlichen Einfluss. Bis 1773 arbeitete er für Marylebone, bevor er im Sommer 1774 nach Vauxhall wechselte, um dort bis 1820, also für 46 Jahre, als Dirigent, Organist und Tonsetzer zu wirken. Darüber hinaus betätigte sich Hook vor allem außerhalb der Saison in den Vergnügungsparks an den Londoner Theatern, für die er zahlreiche Arbeiten von Pantomimen bis hin zu komischen Opern vorlegte. Die Libretti besonders der späteren Werken stammten oft von seinen beiden Söhnen James (1772–1828) und Theodore Edward (1788–1841). Damit stellte englischsprachige Vokalmusik, angefangen bei kurzen Songs über Comic Sketches wie *Music Mad* und komische Opern wie *The Lady of the Manor* bis hin zu dem Oratorium *The Ascension*, das Kerngebiet von Hooks Wirken dar. Trotz der großen kompositorischen Bandbreite und der ungeheuren Ausmaße seines Schaffens, haben weder seine Vokal- noch seine Instrumentalmusik Eingang in das heutige Konzertrepertoire gefunden. Trotzdem hinterließ Hook ein umfangreiches Korpus an Kompositionen, mit dem er zu seiner Zeit einigen Einfluss auf die Entwicklung der englischen Musik nahm. Nach Jahrzehnten der erfolgreichen Arbeit in und um London zog sich Hook 1820 dann aber abrupt aus dem öffentlichen Musikleben zurück, sodass über seine letzten Lebensjahre noch weniger bekannt ist als über die Zeit zuvor. Fern der Heimat verstarb er 1827 zurückgezogen in Boulogne.⁸⁴⁰

Dass Hook trotz seiner heutigen Vergessenheit die Musik der Vauxhall Gardens über lange Zeit beherrschte, ist hauptsächlich darauf zurückzuführen, dass er ab den frühen 1770er-Jahren eine feste Anstellung als Organist, Dirigent und Komponist innehatte. In Zusammenhang mit der Orgel trat er aber nicht nur als Instrumentalist in Erscheinung, sondern auch als Tonsetzer, denn er spielte vor allem eigene Orgelkonzerte. Die Komposition setzte dabei bereits in den späten 1760er-Jahren mit Instrumentalwerken und Songs ein, zu denen spätestens ab 1769 auch größer angelegte Werke hinzutraten. Neben den Liedern, von denen er über 2000 geschrieben haben soll, integrierte er als Finale der Abendkonzerte kurze dramatische Beiträge wie Serenaden oder sogenannte Musical Entertainments. Damit baute er nicht allein auf vorhandenen Strukturen auf, sondern erweiterte diese. Auch die Integration von Catches und Glee in der Mitte der 1770er-Jahre führt Warwick Wroth auf Hook zurück. Sowohl mit seinen Interpretationen als auch mit seinen Kompositionen gestaltete Hook also das Musikangebot des Vergnügungsgartens wesentlich mit, weshalb er für den Zeitraum von den 1770er-Jahren bis 1820 als der dominierende Musiker der Vauxhall Gardens zu bezeichnen ist.⁸⁴¹

⁸⁴⁰ Vgl. Evans, Hook, S. 309 sowie McGairl, Hook NGr, S. 689/690 sowie Matthews, Hook, S. 622 sowie Barham, Hook, S. 4/5 sowie Busby, Anecdotes/1, S. 92/93.

⁸⁴¹ Vgl. McGairl, Hook NGr, S. 689 sowie Coke, Vauxhall, S. 168 sowie Wroth, Pleasure Gardens, S. 310 sowie Young, History, S. 359 sowie McGairl, Hook NGr, S. 690.

IV.9.2.Quellenlage

Da Hook während seiner jahrzehntelangen Tätigkeit eine kaum überschaubare Menge an Songs komponierte, ist die Quellenlage vor allem im Vergleich zu Bach unübersichtlich. Wie ein roter Faden zieht sich durch die Sekundärliteratur – von zeitgenössischen Bemerkungen bis hin zu aktuellen Forschungsarbeiten – die Aussage oder besser gesagt die Vermutung, Hook habe über 2000 Lieder, die meisten davon für Vauxhall, geschrieben.⁸⁴²

Die eingehende Beschäftigung mit dem vorliegenden Quellenmaterial zeigt, dass eine Verifizierung dieser Angabe aus mehreren Gründen unmöglich ist. Erstens erschienen zahlreiche seiner Lieder in Drucken, während gleichzeitig Handschriften existieren, in denen Beiträge überliefert sind, die zu Hooks Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden. Demnach wurden zum einen nicht alle seiner Kompositionen gedruckt, zum anderen überschneiden sich einige Quellen, sodass mehrere Versionen, möglicherweise auch abweichende Fassungen eines einzelnen Stücks vorliegen. Zweitens ist die Zuordnung der Songs zu einer Unterhaltungslokalität nicht immer zweifelsfrei vorzunehmen. Eine dritte Schwierigkeit ergibt sich bei der Datierung, da weder die handschriftlichen Quellen noch die Drucke durchgehend Jahreszahlen aufweisen. Überdies sind noch nicht alle Drucke erfasst, da sich Lücken bei in Bänden gezählten Publikationen auftun. Es finden sich Sammlungsreihen, bei denen nicht klar ist, ob deren Bände eine Serie eines Jahres darstellen oder damit aufeinanderfolgende Jahrgänge gemeint sind. Problematisch ist in diesem Zusammenhang auch, dass Hook teilweise gleichzeitig bei mehreren Verlagen publizierte, wodurch sowohl die Feststellung der in einem Jahr erfolgten Veröffentlichungen als auch die Bandzählung erschwert wird. Die genaue Identifikation wird dadurch noch weiter verkompliziert, dass die Quellen weltweit verstreut sind; sie finden sich von Großbritannien und anderen europäischen Ländern über die USA und Kanada bis nach Japan. Allein die hohe Anzahl an gedruckten Sammlungen, Einzelkompositionen und Liedern in Manuskripten macht eine exakte Umfangsangabe unmöglich und eine Schätzung der Ausmaße der Hook'schen Vauxhall Songs schwierig.⁸⁴³

Die autographen Manuskripte werden vor allem in Bibliotheken in Großbritannien, den USA und Japan aufbewahrt, wobei sich die für diese Arbeit untersuchten Handschriften auf MS.Add.6636 bis 6639 sowie Add MS 19647, 28971, 34007 sowie MS. Mus. 139 der British Library und der Cambridge University Library beschränken. Diese enthalten insgesamt 107 Vokalwerke Hooks, von denen fünf Final-Nummern sind, die wiederum aus mehreren Einzelkompositionen bestehen.⁸⁴⁴

Nun ist aber nicht jede Zuschreibung an Vauxhall handschriftlich vermerkt. MS.Add.6636 bis 6639 in Cambridge enthalten Vokalkompositionen Hooks, die im Titel Vauxhall nicht explizit erwähnen. Trotzdem handelt es sich bei MS.Add.6636 und MS.Add.6638 um die beiden Manuskripte, die aufgrund der Anzahl an Hook'schen Arbeiten essentiell für die Untersuchung des Repertoires sind. MS.Add.6636 umfasst neben Instrumentalwerken 21 Vokalwerke Hooks, drei mehrstimmige mit einem Duett, einem Glee und einer Final-Nummer sowie 18 einstimmige Songs, die zwischen 1814 und 1819

⁸⁴² Vgl. exemplarisch die Feststellung „Hook wrote over 2000 songs, [...]“ in: McGairl, Hook NGr, S. 690.

⁸⁴³ Vgl. o. A.: Art. „Hook James“, in: RISM Serie A/I, Bd. 4 (1974), S. 386-420 sowie McGairl, Hook NGr, S. 690.

⁸⁴⁴ Vgl. McGairl, Hook NGr, S. 690 sowie MS.Add.6636 bis 6639 GB-Cu sowie Add MS 19647, 28971, 34007 und MS. Mus. 139 GB-Lbl.

entstanden sind. MS.Add.6638 beinhaltet insgesamt 25 Vokalstücke Hooks, die aus dem Zeitraum von 1765 bis 1813 stammen. Davon kommen wiederum 21 für Vauxhall in Frage. Die verbleibenden vier Titel sind entweder mehrstimmige Stücke wie ein dreistimmiger Parting Catch oder Werke, die aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer größeren Komposition wie dem Oratorium *The Ascension* vom Repertoire für Vauxhall auszuschließen sind. Einige der Lieder ohne Lokalisierungsspezifizierung konnten jedoch in gedruckten Sammlungen nachgewiesen werden, sodass aufgrund der parallel existierenden Versionen eine Zuordnung zu Vauxhall bewiesen ist. Einen weiteren Hinweis auf eine Verbindung mit dem Vergnügungsgarten liefern die Sänger, für die Hook den handschriftlichen Angaben zufolge die Songs komponierte; sie zählen zu den Interpreten, die nachweislich in Vauxhall auftraten. So ist häufig Charles Dignum erwähnt, einerseits in Veröffentlichungen wie der *Favorite Collection* von 1800, andererseits in MS.Add.6636 und darin dann entweder mit Vauxhall im Titel wie im Falle von „Charlotte and Leopold“ oder ohne Nennung der Gartenanlage wie bei „Teddy’s Return“. Beide stammen aber aus demselben Zeitraum: Das erste ist von 1816, das zweite von 1814, also aus einer Zeit in der Hook häufig für die Gartenanlage tätig war.⁸⁴⁵ Neben den Sängern kann also auch der Kompositionszeitpunkt, der fast ohne Ausnahme in den Handschriften vermerkt ist, auf eine Zugehörigkeit zum Garten hinweisen. Dabei decken die Beiträge in den Handschriften in der Cambridge University Library einen Rahmen von 1765 bis 1819 ab, in dem Vauxhall der Arbeitsschwerpunkt Hooks war; und viele Daten liegen in den Sommermonaten, also in der Gartensaison. Folglich schrieb Hook zwar nicht alle der Songs in MS.Add.6636 bis 6639 für Vauxhall, jedoch liegt die Vermutung nahe, dass ein großer Teil davon für die Gartenkonzerte intendiert war.

Im Gegensatz zu den Liedern in der Cambridge University Library besteht zwischen den Manuskripten in der British Library und den Vauxhall Gardens ein explizit erwähnter Zusammenhang: Während Add MS 19647 die vollständigen Partituren zu dem Pastoral Interlude *The Love Wrangle*, 14 Lieder sowie das Finale *Maids and Bachelors* der Jahre 1785 bis 1798 beinhaltet, umfasst Add MS 28971 gleich 41 Songs und zwei Finale, die zwischen 1800 und 1803 für den Vergnügungsgarten geschrieben wurden. Add MS 34007 enthält ebenfalls einen eindeutigen Vermerk im Titelblatt des Autographs, auf dem der ehemalige Besitzer Joseph Warren – der Organist der Kirche St. Mary in Chelsea – angibt, es handle sich um ein Original-Manuskript Hooks, das ausschließlich Vauxhall Songs enthalte. Dieses Manuskript besteht neben einigen Briefen vor allem aus Kompositionen von Muzio Clementi (1752–1832), Samuel Wesley (1766–1837) und James Hook. Von Letzterem sind sieben Werke als Vauxhall Songs aus dem Jahr 1804 spezifiziert, wobei von vier dieser Lieder gleichzeitig gedruckte Versionen in *A Collection of Favorite Songs Sung at Vauxhall Gardens* (1804) vorliegen. MS. Mus. 139 schließlich beinhaltet für Vauxhall lediglich das Finale *The Triumph of Hygeia* von 1789, das sich aus zehn Einzelnummern zusammensetzt.⁸⁴⁶

Im Vergleich zu den Handschriften sind die gedruckten Quellen noch umfangreicher, was bereits der Eintrag zu Hooks Sammlungen und Einzelgesängen in RISM mit insgesamt

⁸⁴⁵ Vgl. Hook, James: *A Favorite Collection of Songs Sung by Mr. Dignum, Mr. Denman, Mrs. Franklin, Master Gray, Miss Howells, Miss Sims & Mrs. Cooke At Vauxhall Gardens. Composed by Mr. Hook*, Bd. 1, London 1800, RISM A/I: H 6592, GB-Lbl G.378.a; im Folgenden zitiert als: Hook, Collection 1800. Vgl. MS.Add.6636 GB-Cu.

⁸⁴⁶ Vgl. die Titelseite des Manuskripts Add MS 34007 GB-Lbl. Vgl. Add MS 19647, Add MS 28971 und Add MS 34007 GB-Lbl.

33 Seiten und vier Seiten mit Anthologien für die Pleasure Gardens andeutet. Die Vauxhall Kollektionen dominieren hierbei deutlich, da vier Sammlungen für mehrere Lokalitäten und zwei für Marylebone nicht weniger als 62 Bänden für Vauxhall gegenüberstehen. Unter der Annahme, dass in einem Liederband im Durchschnitt acht Stücke Aufnahme fanden, lässt sich die Zahl der Songs in den Vauxhall-Anthologien auf ca. 500 Einzelbeiträge schätzen. Dazu kommen über 250 Einzelveröffentlichungen, die unter Einbeziehung des RISM-Eintrags sowie der Titel in den Sammlungen Vauxhall zugeordnet werden konnten.⁸⁴⁷ Demzufolge ergibt sich eine geschätzte Zahl von 750 einzelnen Vauxhall Songs, und das ohne Einrechnung der Publikationen in Sammlungen für mehr als eine Lokalität, ohne die Aufnahme von Duetten, Ensemble- sowie Finale-Nummern und ohne Zählung der Handschriften.

Nun ist aber nicht nur der zahlenmäßige Umfang der gedruckten Quellen beachtlich, sondern auch der durch sie abgedeckte Zeitraum. Der früheste Druck für Vauxhall, der in dieser Arbeit analysiert wurde, lässt sich auf das Jahr 1767 datieren und ist als zweiter Band – anzunehmen als zweiter Band der Saison 1767 – spezifiziert. Folglich publizierte Hook davor mindestens eine weitere Kollektion, sodass er nachweislich sieben Jahre vor seiner Festanstellung Vokalkompositionen für Vauxhall veröffentlichte. Für die Jahre bis 1816 lassen sich dann fast ausnahmslos entweder Einzelveröffentlichungen oder Sammlungen mit teilweise mehreren Bänden pro Jahrgang, ermitteln. Die jüngste Publikation, das Lied „I Must Tries Another“, lässt sich aufgrund des Wasserzeichens auf 1816 datieren, wohingegen die letzte dokumentierte Anthologie aus dem Jahr 1804 stammt.⁸⁴⁸ Somit ließ die Veröffentlichungsrate zum Ende von Hooks Verbindung zu Vauxhall nach, wobei vor allem im Hinblick auf die Kollektionen ein Rückgang zu verzeichnen ist. Während sich für die Jahre bis 1800 mindestens ein jährlicher Band nachweisen lässt, ist für die Jahre 1801 bis 1803 keiner mehr dokumentiert. Daher ist anzunehmen, dass Hooks Vauxhall Songs zwischen 1800 bis 1816 hauptsächlich einzeln erschienen und danach die Veröffentlichung endete.⁸⁴⁹ Trotzdem wurden seine Vokalkompositionen für Vauxhall über einen Zeitraum von mindestens 49 Jahren hinweg gedruckt, und das zeitweise mit einer großen Anzahl an jährlichen Publikationen.

Aufgrund dieser unübersichtlichen Quellenlage wird an dieser Stelle keine vollständige Erfassung aller Gartenlieder Hooks angestrebt, wie es bei Arne versucht wurde und bei Bach erfolgt ist. Sowohl bei den Handschriften als auch bei den Drucken wurde eine Auswahl getroffen, um Hooks Vauxhall Songs in ihrer musikalischen Anlage so vollständig wie möglich zu betrachten und in sein Gesamtschaffen sowie in das Repertoire der Vauxhall Songs einzuordnen.

⁸⁴⁷ Vgl. o. A., Hook RISM, 386–420.

⁸⁴⁸ Die gedruckten Sammlungen der Hook'schen Vauxhall Songs in der British Library sind über den Online Katalog zu ermitteln. Vgl. British Library: Explore the British Library, online: <http://explore.bl.uk/primo_library/libweb/action/search.do?vid=BLVU1> Zugriff: 3.7.2013. Vgl. Hook, James: A Collection of Songs Sung by Mr. Vernon and Mrs. Weichsel at Vauxhall and Mrs. Vincent at Marybon Gardens Composed by James Hook, Bd. 2, London [1767], RISM A/I: H 6525, GB-Lbl G.807.a; im Folgenden zitiert als: Hook, Collection 1767/2. Für die in der Bodleian Library erhaltenen Drucke von Hooks Vauxhall Songs vgl. Bodleian Library & Radcliffe Camera: Catalogue (Solo), online: <<http://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley>>, Zugriff: 12.7.2013.. Vgl. Hook, Collection 1804.

⁸⁴⁹ Hierfür wurde der Eintrag zu Hook bei RISM mit den vorhandenen Drucken vor allem in der British, Cambridge University sowie Bodleian Library verglichen. In diesen drei Bibliotheken finden sich die meisten von Hooks Quellen.

Obwohl die Quellenanlage Schwierigkeiten aufwirft, ist sie dennoch für die musikalische Untersuchung des Korpus hilfreich. Gerade im Vergleich zu Arne, bei dem lediglich Drucke in meist reduziertem Format überliefert sind, ist die Analyse von Hooks Arbeiten in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Erstens sind seine Vauxhall Songs sehr gut überliefert, und zwar über den gesamten Zeitraum seiner Tätigkeit für die Gärten von 1767 bis 1819 hinweg. So lassen sich Kompositionen aus einem Zeitraum von 52 Jahren, was einen Großteil des zeitlichen Rahmens des gesamten Repertoires umspannt, untersuchen. Zweitens ermöglichen die Quellenformen mit Drucken und Manuskripten lohnende Vergleiche: So lassen sich unterschiedliche Versionen mit abweichender Intention – einerseits für die Aufführung in den Gärten, andererseits als Hausmusik – in Beziehung zueinander stellen, wodurch Rückschlüsse auf die tatsächliche Ausführung in den Vauxhall Gardens gezogen werden können. Weiterhin ist in erster Linie das Vorhandensein von Handschriften ein Glücksfall, da derartiges Material für die meisten Tonsetzer wie Arne, Worgan, Bach oder Giordani nicht vorliegt. Hooks Manuskripte bilden in der Regel die vollständige Partitur ab, sodass definitive Aussagen über die Instrumentierung getroffen werden können. Durch eine Übertragung dieser Ergebnisse können außerdem Vermutungen über zeitliche Phasen der Entwicklung des Repertoires angestellt werden, für die andere vollständige musikalische Quellen bislang fehlen.

IV.9.3. James Hooks Vauxhall Songs

Abgesehen von der ergiebigen Quellenlage ist das Korpus der Hook'schen Vauxhall Songs auch deswegen interessant, weil der Brite Lieder aller drei Komplexitätslevel hinterlassen hat. Einerseits ist diese Vielfalt im Hinblick auf den Schwierigkeitsgrad nicht verwunderlich, lässt die immense Anzahl an Werken aus Hooks Feder eine innere Divergenz gewissermaßen voraussetzen. Andererseits, bezieht man einige der zeitgenössischen Bemerkungen wie die aus Ernst Ludwig Gerbers (1746–1819) Tonkünstler-Lexikon ein, Hook sei ein notorischer Vielschreiber ohne allzu große Originalität gewesen, läge es näher, keine kompositorische Vielseitigkeit zu erwarten.⁸⁵⁰ Werden lediglich die Drucke betrachtet, ließe sich die Aussage, Hook habe es an musikalischem Einfallsreichtum gemangelt, durchaus auf seine Vauxhall Songs übertragen. Die Publikationen bilden in der Regel ein vereinfachtes Notenbild ab, sodass die Stücke in ihrer Gestaltung simpel erscheinen. Eine „volksliedhafte“ Melodie dominiert den Satz, wobei meist zwei Stimmen – melodische Oberstimme und Bassbegleitung – notiert sind. Die strophische Anlage mit einer geradlinigen zwei- oder dreiteiligen Mikrostruktur dominiert die meisten Lieder und nur selten verwendet Hook komplexe Formen. In seinen *Favourite Songs Sung At Vauxhall Gardens* von 1795 zum Beispiel sind alle acht Beiträge Strophenlieder, die über eine Gliederung in zwei, höchstens drei Binnenabschnitte verfügen. Zudem sind sie sehr kurz mit im Durchschnitt 40 bis 50 Takten und basieren auf einer regelmäßigen, kleingliedrigen Phrasenaufteilung. Die meisten Beiträge kommen zudem ohne Modulation aus. In einer Anthologie von 1777 beispielsweise moduliert Hook lediglich in „The Rosy Dawn“, während er in den übrigen elf Stücken auf einen Tonartenwechsel verzichtet.⁸⁵¹ Manuskripte können das kompositorische Bild dieser Werkgruppe wesentlich erweitern, denn sie zeigen, dass Hook Lieder komponierte, die sich

⁸⁵⁰ Vgl. Gerber, Neues Lexikon/2, Sp. 721.

⁸⁵¹ Vgl. Hook, Songs 1795 sowie Hook, Collection 1777.

stark von seinen gedruckten Beiträgen abheben und eine höhere Komplexität in mehreren musikalischen Bereichen aufweisen.

Die exemplarische Vorstellung von einigen der Hook'schen Vauxhall Songs soll diese immanente Vielfältigkeit aufzeigen, weshalb die Auswahl unter verschiedenen Kriterien getroffen wurde: Erstens wird die gesamte Zeitspanne berücksichtigt, die Hooks Vauxhall Songs umfassen, damit Feststellungen über eine Entwicklung seines Vokalstils möglich werden. Zweitens werden Beispiele aller drei Komplexitätslevel ausgewählt, um die drei Varianten in Hooks Œuvre darzustellen. Drittens werden, um die drei Typen abbilden zu können, beide Quellenarten – Drucke und in besonderem Maße Manuskripte – einbezogen. So lässt sich ein Vergleich zwischen zwei Versionen desselben Songs anstellen, was Aussagen bezüglich der tatsächlichen Komplexität der Kompositionen erlaubt. Viertens werden verschiedene Vokalformen von Songs, über Cantatas bis hin zu Finali in die Betrachtung aufgenommen, um das ganze Spektrum des Hook'schen Vokalschaffens für Vauxhall ersichtlich zu machen. Hierfür werden mehrere Vauxhall Songs aus allen Komplexitätslevels analysiert und miteinander verglichen. Als Ergänzung dieser Betrachtung erfolgt eine Darstellung anderer Gartenkompositionen, die nicht explizit als Song bezeichnet wurden. Dazu werden die Kantate *As Gay as the Spring* und die Finali *The Triumph of Hygeia* und „May“ herausgegriffen, um sowohl Unterschiede wie auch Ähnlichkeiten der Lieder zu größer besetzten oder sich formal unterscheidenden Beiträgen festzustellen und Hooks Vokalwerke für die Vauxhall Gardens in ihrer Gesamtheit zu erfassen.

IV.9.3.1.Unteres Komplexitätslevel

IV.9.3.1.1.Dorilas and Daphne, *A Collection of Favourite Songs*, 1767

Als erstes Beispiel des unteren Komplexitätslevels sowie als Abbild des frühen Hook'schen Vokalstils dient „Dorilas und Daphne“, das aufgrund der vorherrschenden Simplizität typisch für Hooks Vorgehensweise in dieser Gruppe ist. Es findet sich als drittes Lied in *A Collection of Favourite Songs Sung by Mr. Vernon and Mrs. Weichsel at Vauxhall and Mrs. Vincent at Marybone Gardens* von 1767. Somit enthält die Anthologie nicht nur Beiträge für Vauxhall, sondern dem Titel zufolge auch solche für das Konkurrenzunternehmen in Marylebone. Trotzdem werden innerhalb der Sammlung alle vier Titel als in Vauxhall von Mr. Vernon oder Mrs. Weichsel vorgetragen bezeichnet, was darauf hindeutet, dass sie in beiden Anlagen zur Aufführung gelangten, auch „Dorilas und Daphne“. Dieses interpretierte in Vauxhall Frederika Weichsell, die bereits im Zusammenhang mit Arne und Bach erwähnt wurde und die über viele Jahre eine etablierte Sängerin im Vergnügungsgarten war.⁸⁵²

Dass eine große Simplizität alle kompositorischen Parameter von „Dorilas and Daphne“ erfasst, verdeutlicht, dass Hooks Augenmerk auf einer umgehenden Vermittlung des Textinhalts lag.

⁸⁵² Vgl. Hook, *Collection* 1767/2 sowie Fiske, Weichsell NGr, S. 213.

Moderato

6 6 6 6 6

6

tr Young Do-ri-las an art-less swain, and

6 6 6

11

Daph-ne pride of west-ern plain, their flocks to-gether drove, their flocks to-gether

6 6 6 6 6 #3

16

drove. tr Gay youth sat bloom-ing on his face, she

6 3 #3 6

21

no-less shone with ev'-ry grace, yet nei-ther thought of love, yet nei-ther thought of

6 6 6 6 5 3

26

love.

6 2

KA 25: Hook, „Dorilas und Daphne“, 1767⁸⁵³

Text 30: Hook, „Dorilas und Daphne“, 1767

1	Young Dorilas an artless swain,	a	4
2	And Daphne pride of western plain,	a	4
3	Their flocks together drove.	b	3
4	Gay youth sat blooming on his face,	c	4
5	She no less shone with ev'ry grace,	c	4
6	Yet neither thought of love.	b	3
7	With equal joy each morn they meet,	d	4
8	At midday seek the same retreat,	d	4
9	And shelter in one grove.	e	3
10	At ev'ning haunt the self same walk,	f	4
11	Together innocently talk,	f	4
12	But not a word of love.	e	3
13	Hence mutual friendship firmly grew,	g	4
14	Till heart to heart spontaneous flew,	g	4
15	Like bill to bill of dove.	h	3
16	Both feel the flame which both conceal,	i	4
17	Both with the other wou'd reveal,	i	4
18	Yet neither speaks of love.	h	3
19	She hung with rapture o'er his sense,	j	4
20	He doted on her innocence,	j	4
21	Thus each did each approve.	k	3
22	Each vow'd whilst each the vow observ'd,	l	4
23	The maid was true, the swain ne'er serv'd,	l	4
24	Then ev'ry word was love.	k	3

Für die Komposition eines schlichten, eingängigen Lieds bietet sich bereits die Textgrundlage an, bei der es sich um ein konventionelles Liebesgedicht des 18. Jahrhunderts mit pastoralem Flair handelt. Inhaltlich wandelt sich in den vier Strophen die Freundschaft zwischen dem Bauernburschen Dorilas und dem jungen Mädchen Daphne allmählich in Liebe. In Anlehnung an das harmonische Verhältnis der beiden, das der Autor mithilfe von Begriffen wie „together“, „equal“, „same“ oder „mutual“ als gleichberechtigt und ausgewogen portraitiert, kann die regelmäßige Form interpretiert werden. Inhaltliche Klarheit

⁸⁵³ Vgl. Hook, Collection 1767/2, S. 6/7.

stiftet zudem die parallele Gestaltung der Endverse, in denen sich die Liebe zwischen Dorilas und Daphne von Strophe zu Strophe mehr und mehr herauskristallisiert und in der letzten Gedichtzeile – „Then ev’ry word was love“ – schließlich in Worte gefasst wird.

Die Deutlichkeit des Textes gibt Hook mit einem kurzen zweiteiligen Strophenlied in einem Moderato im 4/4-Takt wider.

Tabelle 45: Merkmale von „Dorilas und Daphne“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Moderato	4/4	30 Takte	Ritornell A B	4-4 4-4-2 4-4-4	A-Dur	Nach E-Dur

Eingeleitet wird das Stück – den Gepflogenheiten des Repertoires gemäß – von einem instrumentalen Vorspiel, das sich aus zwei viertaktigen Phrasen zusammensetzt und die Melodie aus A vorwegnimmt. Die beiden Vokalabschnitte bestehen ebenfalls aus viertaktigen Phrasen, deren Grenze zwei instrumentale Takte markieren. Um einen ebenso deutlichen Abschluss sowie eine formale Abrundung zu erzielen, beschließt Hook die Komposition mit einem vier Takte langen instrumentalen Nachspiel, mit dem er die zweite Phrase des Instrumentalritornells wiederholt. Diesen einfachen Aufbau verstärkt die geradlinige und klar strukturierte Harmonik, wenn Hook eine unkomplizierte Modulation von A-Dur in das benachbarte E-Dur mit der Einführung des dis in Takt 12 als Hinweis auf die Dominante zum Einsatz bringt. Mit einer Vollkadenz, der stärksten Schlusswendung im ganzen Lied, weist er außerdem auf das neue tonale Zentrum am Ende der zweiten Phrase des A-Teils hin. Weiterhin verwendet Hook fast ohne Ausnahme die Hauptfunktionen, während er Septakkorde nur zur Verstärkung der Abschlusswirkung als Dominantseptakkorde integriert. Die Kadenzen tragen zur Nachvollziehbarkeit des Aufbaus bei, da starke Wendungen – Hook nutzt durchweg authentische Kadenzen und eine Vollkadenz – das Ende der Binnenabschnitte verdeutlichen. Weiterhin sind A und B im Hinblick auf den Umfang ebenbürtig, sodass Hook eine formale Balance herstellt und mit der Zweiteilung auf die innere Strophengliederung in jeweils drei Verse eingeht. Deswegen setzt er auch in A die ersten drei und B die letzten drei Zeilen. Um die Trennung weiter zu intensivieren, greift er zudem die Verse 3 und 6 am Ende der vokalen Passagen von A und B nochmals auf (T. 15/16 und T. 25/26).

Der verständlichen Form stellt Hook eine ebenso eingängige Melodie zu Seite. Auf den ersten Blick konstruiert er dafür eine einheitliche Melodik, die unter Einsatz zahlreicher Achtelbewegungen, von Zeit zu Zeit unterbrochen durch Punktierungen oder abweichende Notenwerte, ohne komplizierte Tonfolgen auskommt. Der Umfang der Gesangslinie umspannt einen geringen Rahmen von e^1 bis a^2 und Hook verzichtet auf Koloraturen, sodass lediglich kleinere Melismen, im längsten Fall bis zu fünf Noten für eine Silbe, auftreten (T. 24). Bei näherer Betrachtung fällt aber auf, dass A und B durchaus abwechslungsreich angelegt sind. Einerseits ergeben sich Kontraste durch die wechselnde Motivik, andererseits dient die Wiederholung von Melodiesegmenten der inneren Geschlossenheit. Beispielhaft zeigt dies der A-Teil, in dem Achtelläufe, meist in schrittweiser Bewegung, die erste Phrase dominieren. Die zweite Phrase kontrastiert durch die Verwendung eines punktierten Achtel-Motivs, das sich aus einer Terzbewegung aufwärts und einem Sextsprung abwärts zusammensetzt. Sowohl die melodische Kontur mit der Integration des relativ weiten

Tonsprungs als auch die rhythmische Variation durch die Punktierung führen zu einem leichten Gegensatz zur ersten Phrase. Ein auffälliges Element der Melodiegestaltung von „Dorilas and Daphne“ ist dabei der Einsatz von relativ langen Notenwerten, um das Ende von Passagen kenntlich zu machen. Entweder gebraucht Hook punktierte oder nicht punktierte Viertelnoten, oft mit einem Vorhalt zusätzlich betont (z. B. T. 10, 12 und 16), oder er setzt eine halbe Note ein, wodurch er den Übergang zur Wiederholung der Verse 3 und 6 hervorhebt (T. 14 und 24). Er verzichtet in A und B aber auf Pausen, sodass die beiden Bereiche trotz der melodischen Kontraste einen relativ hohen Zusammenhalt aufweisen. Die Nähe der Phrasen wird zusätzlich durch die Wiederkehr von melodischem Material hervorgebracht. So setzt sich die erste Phrase von B aus zweitaktigen Passagen zusammen, wobei es sich bei den letzten beiden Takten um eine sequenzartige Wiederholung der ersten beiden Takte, um einen Ton nach unten verschoben, handelt. Hook nutzt die Melodie aber nicht, um auf bestimmte thematische Aspekte der Textgrundlage einzugehen. Vielmehr erreicht er eine allgemeingültige Vertonung der Liebesthematik ohne erwähnenswerte melodische Individualität.

Die hohe Simplität des Werks setzt sich bei der Instrumentierung fort, da Hook „Dorilas and Daphne“ lediglich mit Oberstimme und Bass anlegt und im Druck sogar von der Nennung bestimmter Instrumente absieht. In komplexeren Liedern ist das Notenbild zwar ebenfalls auf eine Akkolade mit zwei Systemen reduziert, jedoch wird vereinzelt spezifiziert, welche Instrumente Melodie oder Bass ausführen. So findet beim ersten Stück des zweiten Bands von 1767, „Damon and Phoebe“, den kurzen Bemerkungen zufolge ein ständiger Wechsel zwischen Flöten und Violinen als Melodieinstrumente statt.⁸⁵⁴ In „Dorilas und Daphne“ dagegen bleibt der Vermerk „Sy“ in Takt 16, das das rein instrumental ausgeführte Nachspiel bezeichnet, die einzige Angabe. Zur Besetzung in den Gartenkonzerten sind also nur Vermutungen möglich, sodass lediglich über Oberstimme und Bassbegleitung verbindliche Aussagen zu treffen sind. Erstere – vermutlich von den Violinen sowie einem zusätzlichen Blasinstrument gespielt – erhält bis zum Einsatz des Soprans in Takt 9 die Melodie. Obwohl der Tonraum mit a bis e³ relativ weit für ein kurzes Stück von 30 Takten Länge ist, bleibt der Stimmenverlauf einfach mit geradlinigen Achtel- und Sechzehntelläufen, die in kleinen Motiven, meist skalenartig oder arpeggiert, strukturiert sind. Der Oberstimme kommen primär melodische Aufgaben zu, jedoch vollzieht sie besonders durch die integrierten Skalen und Arpeggien auch die zugrundeliegende Harmonik nach. Ähnlich ist das bei der teilweise bezifferten Basslinie, die mit einer schlichten Kombination aus Viertel- und Achtelbewegungen auskommt. Im Vergleich zur Oberstimme liefert sie ähnlich zu vielen Arne’schen Vauxhall Songs ein etwas langsames harmonisches Fundament. Interessanterweise wechselt Hook hierbei längere Passagen bestehend aus Viertelnoten mit Abschnitten ab, die von Achteln geprägt sind, sodass eine leichte rhythmische Variation erfolgt. Zudem vertraut er auf den Einsatz von wiederkehrenden Mustern wie gebrochenen Akkorden oder schrittweisen Fortschreitungen, die er meist zweimal aneinanderreicht. Gerade mit der derartigen Anordnung der Muster verleiht der Bass dem Lied noch mehr Struktur.

Auf allen Ebenen von „Dorilas und Daphne“ herrscht demnach große Simplität vor, ohne dass Hook den Inhalt mit hervorstechender Originalität behandeln würde. Dies darf aber nicht abwertend verstanden werden, da sich eine derartige Umsetzung für eine Textgrundlage

⁸⁵⁴ Vgl. Hook, Collection 1767/2, S. 2/3.

wie diese hervorragend eignet. Um die Einfachheit der ländlichen Szenerie mit den Hainen und Schafherden sowie die konventionelle Liebesgeschichte von Dorilas und Daphne musikalisch abzubilden, ist eine leicht verständliche Musik passend. Die Verwendung einer elaborierten Instrumentierung oder einer virtuosen Melodik hingegen würde dem schlichten Charakter der Protagonisten nicht gerecht werden.

IV.9.3.1.2. I'll Be Married to Thee, Add MS 28971/A *Collection of Favorite Songs*, 1800

Auch über zwanzig Jahre später, im Jahr 1800, utilizede Hook bei seinen Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels eine ähnliche Musiksprache wie in „Dorilas and Daphne“. Dies lässt sich exemplarisch an „I'll Be Married to Thee“ demonstrieren, das sowohl als reduzierter Druck in der Sammlung *A Collection of Favorite Songs* von 1800 als auch als Partitur in der Handschrift Add MS 28971 überliefert ist. Das Vorhandensein von zwei Liedversionen ermöglicht einen direkten Vergleich, mithilfe dessen Unterschiede und Übereinstimmungen zwischen Aufführungs- und Druckmaterial benannt werden können.

James Hook
Text: anonym

Vivace

9

16

I am teaz'd to death from morn 'till night and it's all a - long with who, why it's all for thee, my

22

heart's de-light, dear San-dy, I tell thee true. My fa-ther stamps and my

28

mo-ther will scold, aye and lead me such a life, and all for be-ing too young, I'm told, to

33

be my San - dy's wife. Then gang o'er the hills with me my love, gang o - ver the hills with

38

me, then gang o'er the hills with me, my love, and I'll be mar-ried to thee.

KA 26: Hook, „I'll Be Married to Thee“, 1800⁸⁵⁵

Text 31: Hook, „I'll Be Married to Thee“, 1800

1	I am teaz'd to death from morn 'till night	a	4
2	And it's all along with who,	b	3
3	Why it's all for thee, my heart's delight,	a	4
4	Dear Sandy, I tell thee true.	b	3
5	My father stamps and my mother will scold,	c	4
6	Aye and lead me such a life,	d	3
7	And all for being too young, I'm told,	c	4
8	To be my Sandy's wife.	d	3
9	Then gang o'er the hills with me my love,	e	4
10	And I'll be married to thee.	f	3
11	There is ne'er a Laird in all Dumfries,	g	4
12	Tho' many a Laird there be,	h	3
13	Can ever say such things to please,	g	4
14	As my dear shepherd to me.	h	3
15	And tho' but little the youth can boast,	i	4
16	Of acres, houses, or gear,	j	3
17	Of all the shepherds I love him most,	i	4

⁸⁵⁵ Vgl. Hook, Collection 1800, S. 14/15 sowie Add MS 28971, f. 17/18.

18	And he is my only dear.	j	3
19	Then gang o'er the hills with me my love,	e	4
20	And I'll be married to thee.	f	3
21	Twelve months are gone and something more,	k	4
22	Since we fix'd on it to wed,	l	3
23	And should we tarry 'till e'en threescore,	k	4
24	Why something will e'er be said.	l	3
25	Then let us now while yet 'tis spring,	m	4
26	And sympathy warms each breast,	n	3
27	Twine hands together in Hymens string,	m	4
28	And love will make up the rest.	n	3
29	Then gang o'er the hills with me my love,	e	4
30	And I'll be married to thee.	f	3

Zunächst basieren beide Varianten der Komposition auf demselben Text, einem formal regelmäßigen, aber mit drei Strophen zu jeweils zehn Versen ausgesprochen umfangreichen Liebesgedicht, in dem das lyrische Ich den Hirten Sandy heiraten will.⁸⁵⁶ Im Hinblick auf Form und Inhalt ist „I'll Be Married to Thee“ also ein wenig bemerkenswertes Gedicht eines ungenannten Autors des 18. Jahrhunderts, obwohl der Text durch die schottische Färbung – die Handlung spielt im schottischen Dumfries und das lyrische Ich spricht von seiner Liebe mit einem Anklang an den lokalen Dialekt – eine eigene Note erhält.

Neben der textlichen Deckungsgleichheit stimmen die beiden Versionen in den Grundzügen auch musikalisch überein, selbst wenn das Vivace im Druck zum Allegretto in der Handschrift wird.

Tabelle 46: Merkmale von „I'll Be Married to Thee“

Parameter	Add MS 28971	<i>A Collection of Favorite Songs</i>
Vortragsbezeichnung	Vivace	Allegretto
Taktart	6/8	6/8
Umfang	42 Takte	50 Takte
Aufbau und Phrasenstruktur	Ritornell 4-4-4-4 a 4-6 b 4-4 c 4-4	Ritornell 4-4-4-4 a 4-6 b 4-4 c 4-4-4-4
Tonart	Es-Dur	Es-Dur
Modulation		
Besetzung	Hn, S, Vll.2, Va, B	S, B

Zur Vertonung des pastoralen Liebesgedichts wählt Hook eine einfache strophische Form mit einem vergleichsweise umfangreichen Instrumentalritornell, bestehend aus vier Phrasen, und drei kurzen Binnenabschnitten, von denen c als Refrain fungiert. Die regelmäßige Viertaktigkeit hält Hook dabei mit einer Ausnahme – an die zweite Phrase von a hängt er zwei instrumentale Takte an – durch, sodass das Lied, wie „Dorilas and Daphne“, von hoher formaler Klarheit zeugt. Die einzige Abweichung zwischen Druck und Manuskript auf dieser Ebene betrifft die Ausweitung der Druckfassung durch ein instrumentales Nachspiel von acht

⁸⁵⁶ Der einzige Punkt, der Druck und Handschrift unterscheiden, ist, dass nur aus der gedruckten Fassung alle drei Strophen hervorgehen.

Takten. Da Hook auf einen derartigen Abschluss im Manuskript verzichtet, endet diese Version auf für Hook untypische Weise mit der letzten vokalen Phrase; normalerweise rundet ein instrumentales Nachspiel seine Kompositionen für Vauxhall ab. Trotz dieser kleinen Differenz bleibt die Versvertonung in beiden Fassungen gleich mit einer ausgeglichenen Zweiteilung der Strophen. Während er die Verse 1 bis 4 in a sowie die Verse 5 bis 8 in b ohne Wiederholung setzt, beschränkt er c zunächst auf das dreimalige Erscheinen der neunten Zeile, um das Lied dann mit der Hauptaussage des Textes im zehnten Vers, „I’ll Be Married to Thee“, zu einem schlüssigen Ende zu bringen. Ein weiterer Unterschied zwischen Druck und Handschrift offenbart sich bei der Harmonik, die jeweils simpel ist mit dem durchgehenden Es-Dur als Grundtonart und den erwartbaren harmonischen Bewegungen, die primär auf Basis der Hauptfunktionen erfolgen. Jedoch vermerkt Hook in der Publikation nur einmal das Auflösungszeichen von as zu a in Takt 11, durch das er ein Streben von der Grundtonart Es-Dur zur fünften Stufe B-Dur andeutet. Im Manuskript tritt dagegen der Leitton a nach B-Dur häufiger in Erscheinung, wodurch ein leichtes Abweichen von Es-Dur erfolgt. Wenn im Druck diese harmonischen Andeutungen entfallen, dann ist dies aber einzig der reduzierten Reproduktion geschuldet.

Die Melodik erfährt dagegen keine Veränderungen, da Hook nur eine punktierte Viertel zu einer Viertel verkürzt, was keine Auswirkungen auf den Melodieverlauf hat (T. 24). Somit ist die Melodie in beiden Varianten analog „volksliedhaft“ mit einer syllabischen Satzweise, schlichten Tonfolgen mit zahlreichen schrittweisen Verläufen, einigen Tonrepetitionen und kleinen Tonsprüngen sowie hauptsächlichlichen Achtelbewegungen. Zur hohen Verständlichkeit trägt auch bei, dass Hook einige Phrasen durch Wiederholung und Sequenzierung gliedert. Der a-Teil zum Beispiel setzt sich aus zwei Phrasen zusammen, von denen die zweite eine leichte Variation der ersten darstellt. Damit ist „I’ll Be Married to Thee“ sehr leicht zu memorieren und trägt stark „volksliedhafte“ Züge.

Aufgrund der Reduktion im Druck lässt sich nun die instrumentale Ausführung des Werks nur anhand der Handschrift nachvollziehen. Hierbei setzt Hook ein kleines Ensemble bestehend aus ersten und zweiten Violinen, Viola, Bass und Hörnern ein, die er in Melodie- und Harmonieinstrumente trennt. Damit komponiert er lediglich zwei voneinander abweichende Stimmen mit der Melodie in den ersten Violinen und der Basslinie in Viola, Horn und den nicht näher spezifizierten Bassinstrumenten. Lediglich die zweiten Violinen wechseln zwischen einer unter den ersten Violinen geführten Melodielinie oder einer zum Bass parallel verlaufenden Stimme. Da also die Instrumentierung mit nur zwei Stimmen einfach bleibt, genügt zur vollständigen Darstellung von „I’ll Be Married to Thee“ das reduzierte Druckbild wie in *A Collection of Favorite Songs*.

IV.9.3.1.3. The Tough Wooden Walls of Old England For Ever, Add MS 34007/A *Collection of Favorite Songs*, 1804

Bei den beiden bisherigen Beispielen aus der Gruppe der Beiträge des unteren Komplexitätslevels handelt es sich um Vertonungen von Liebesgedichten, die aufgrund ihrer oft pastoral gefärbten, schlichten Thematik eine einfache musikalische Behandlung nahelegen. Hook beschränkte musikalische Simplizität aber nicht auf die Kategorie der Liebeslieder, sondern wandte sie auch für andere thematische Felder an, wie sich an „The Tough Wooden Walls of Old England For Ever“ vor Augen führen lässt.

Maestoso

6

10

When the des-pots of France, felt a wish to in-vade the

15

is - land that free-dom has long call'd her own, the im-pulse of hon or each Brit - on o-bey'd, de -

19

ter-min'd to fight for their coun-try and crown. Then en

23

cir - cled by fleets she has noth - ing to fear, while our civ - il com - mo - tions her peo - ple dis - sev - er, this

27

ad - age re - mains ev' - ry Brit - on to cheer, the tough wood - en walls of old Eng - land for ev - er, the

31

tough wood - en walls of old Eng - land, the tough wood - en walls of old Eng - land, the tough wood - en walls of old

34

Eng - land for ev - er.

KA 27: Hook, „The Tough Wooden Walls of Old England For Ever“, 1804⁸⁵⁷

Text 32: Hook, „The Tough Wooden Walls of Old England For Ever“, 1804

1	When the despots of France felt a wish to invade,	a	4
2	The island that freedom has long call'd her own,	b	4
3	The impulse of honor each Briton obey'd,	a	4
4	Determin'd to fight for their country and crown.	b	4
5	Then encircled by fleets she has nothing to fear,	c	4
6	While no civil commotions her people dissever,	d	4
7	This adage remains ev'ry Briton to cheer	c	4
8	The tough wooden walls of old England for ever.	d	4

⁸⁵⁷ Vgl. Hook, Collection 1804, S. 12/13 sowie Add MS 34007, f. 62–66.

9	Then what fear can invasion impress on the mind,	e	4
10	If Britons for ever united we stand,	f	4
11	While our brave volunteers in true valour combin'd;	e	4
12	Step forward to fight for their native land,	f	4
13	With such guardians as these let the boasters appear,	g	4
14	Shall e'er yield to Frenchman? Oh Englishmen never;	h	4
15	This adage remains ev'ry Briton to cheer	g	4
16	„The tough wooden walls of old England for ever.“	h	4
17	Then a health to the fleets which our island surround,	i	4
18	Success to their Adm'rals courageously brave;	j	4
19	With their actions of valour the heavens resound,	i	4
20	The deeds of our navy – our country to save.	j	4
21	Approbation this toast from each Briton must meet,	k	4
22	Prosper well ev'ry Englishman's loyal endeavour,	l	4
23	„May God save the King – his army and fleet“	k	4
24	The tough wooden walls of old England for ever.	l	4

Mit „The Tough Wooden Walls of Old England For Ever“ greift Hook ein patriotisches Gedicht auf, in dessen drei regelmäßig aufgebauten Strophen zu jeweils acht Versen der anonyme Autor die politische, militärische und soziale Überlegenheit Englands gegenüber Frankreich thematisiert. Die nationalistische Ausrichtung zeigt sich dabei besonders im parallel gestalteten Endvers der Strophen, wenn die ewig währende Widerstandskraft Old Englands heraufbeschworen wird.

Zum Ausdruck des ausgeprägten Patriotismus stützt sich Hook, ähnlich wie in den Liebesliedern „Dorilas and Daphne“ und „I'll Be Married to Thee“, auf einfache Gestaltungsmittel, um einen eingängigen Song von unterhaltendem Charakter zu erzielen.

Tabelle 47: Merkmale von „The Tough Wooden Walls of Old England For Ever“

Parameter	Add MS 34007	<i>A Collection of Favorite Songs</i>
Vortragsbezeichnung	Maestoso	Spiritoso
Taktart	4/4	4/4
Umfang	38 Takte	38 Takte
Aufbau und Phrasenstruktur	Ritornell 4–8 A 4–6 B 4–4–4–4	Ritornell 4–8 A 4–6 B 4–4–4–4
Tonart	C-Dur	C-Dur
Modulation		
Besetzung	Fl1.2, Kl1.2, Fg1.2, Hn, Bügelhn, Trp1.2, Pk, Kl Tr, S, Vl1.2, Va, B	S, B

Den Text, der aufgrund der acht Verse im vierhebigen Anapäst eigentlich sehr umfangreich ist, vertont Hook mit einem nur 38 Takte langen, zweiteiligen Strophenlied, dessen Binnenteile ein zwölftaktiges Instrumentalritornell und ein vier Takte umfassendes Nachspiel einrahmen. Um der Form zu noch deutlicherer Klarheit zu verhelfen, schiebt Hook zusätzlich zwei instrumentale Takte zwischen A und B. Für die Mikroabschnitte teilt er dann die Strophen in zwei Blöcke zu jeweils vier Versen und setzt die Zeilen 1 bis 7 ohne Wiederholung, um einzig den letzten Vers, „The tough wooden walls of old England for ever“, wie eine Beschwörung der Stärke Englands, zum Abschluss des B-Teils dreimal

aufzugreifen. Dass die Überlegenheit Englands die zentrale Botschaft der Komposition ist, deuten der gerade 4/4-Takt und die Grundtonart C-Dur gleichermaßen an, die Hook durchweg beibehält. Dadurch erhält das Stück einen kraftvollen, majestätischen Duktus, den vor allem die Vortragsbezeichnung *Maestoso* in der handschriftlichen Fassung verstärkt.

Prägnanz, Klarheit und Geradlinigkeit prägen gleichermaßen die Melodik, da Hook die Verse ausnahmslos syllabisch behandelt. Außerdem strukturiert er die regelmäßigen viertaktigen Phrasen mit auffällig vielen Tonrepetitionen und wiederkehrenden punktierten Rhythmen, woraus sich ein rhythmisch prägnantes Voranschreiten – Andeutung des ungebrochenen Widerstands der Briten – ergibt. Zudem integriert der Brite einige herausstechende rhythmische Elemente wie etwa Synkopen, die der melodisch unauffälligen Melodie einen Zug von Eigenheit verleihen. Die Rhythmik, deutbar als Hinweis auf die militärische Vormachtstellung Englands, tritt damit gegenüber einer von Kantabilität zeugenden Gesangslinie, wie Hook sie in Liebesliedern wie „Dorilas and Daphne“⁸⁵⁸ nutzt, in den Vordergrund. Dazu hilft, dass die Singstimme sich nur innerhalb einer Oktave von g¹ bis g² bewegt und das unter Bevorzugung von Tonrepetitionen oder kleinen Tonsprüngen.

Die Instrumentierung rückt die patriotische Grundstimmung des Werks noch klarer in den Fokus, wenn Hook den Streichern einen umfangreichen Bläserapparat mit Flöten, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Bügelhörnern und Trompeten sowie Schlagwerk mit Pauken und Kleiner Trommel zur Seite stellt. Dadurch betont er die rhythmische gegenüber der melodischen Ebene und grenzt das patriotische Lied „The Tough Wooden Walls of Old England For Ever“ auch instrumental von den kantabel wirkenden Vauxhall Songs mit Liebesthematik ab. Da Hook aber trotzdem lediglich zwei Stimmen komponiert und das Orchester in Melodie- oder Bassinstrumente aufteilt, bleibt die Satztextur durchsichtig. Die ungestörte Homophonie mit der klaren Dominanz der Melodie spiegelt die im Text heraufbeschworene Einheit der Briten wider.

Damit stellt Hook alle kompositorischen Mittel in den Dienst der Textausdeutung, obwohl er auf Komplexität vollständig verzichtet. Das Ergebnis ist eine Komposition, deren Botschaft, die Überlegenheit Englands, förmlich ins Auge springt. Damit diene die Komposition dem Zweck, dem Besucher der Vauxhall Gardens ein Gefühl von nationaler Zugehörigkeit und patriotischem Stolz zu vermitteln.

IV.9.3.1.4. Teddy's Return, Add Ms 6636, 1814

Wie „I'll Be Married to Thee“ und „The Tough Wooden Walls of Old England For Ever“ offenbaren, liefern die in handschriftlicher Form überlieferten Partituren wichtige Aufschlüsse über die Ausführung gerade der Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels. Eine Betrachtung von „Teddy's Return“, Teil des Manuskripts MS.Add.6636, soll diesen Aspekt des Hook'schen Repertoires eingehender beleuchten.

Bereits die Titelseite von „Teddy's Return“ liefert einige interessante Hintergrundinformationen, die bei vielen Liedern wie „Dorilas und Daphne“ trotz der Drucklegung im Dunkeln bleiben. So ist „Teddy's Return“ als „Irish Song“ spezifiziert, eine Bezeichnung, die sich gelegentlich in Hooks Vauxhall Songs wie „May I Never Be Married“ (1785) oder „In Dublin City Lives A Youth“ (1793) findet.⁸⁵⁸ Diese Kategorie tritt aber nicht

⁸⁵⁸ Vgl. MS.Add.6636 GB-Cu, f. 33 sowie Hook, James: A Favourite Collection of Songs Sung by Mr. Arrowsmith, Mrs. Weichsell, Mrs. Wroughton and Mrs. Kennedy, at Vaux-Hall-Gardens Composed by James

so häufig auf wie die mit einer ähnlichen Zuschreibung versehenen Scotch Songs. Eine weitere Angabe in der Titelei von „Teddy’s Return“ betrifft den Sänger, „Mr Dignum“, der über viele Jahre in den Vauxhall Gardens auftrat und möglicherweise mit dem Garten auch als Komponist verbunden war. Dass „Teddy’s Return“ für Vauxhall intendiert war, legt neben dem Vokalisten die Datierung des Manuskripts auf den 18. Juli 1814 nahe; ein Datum, das in die frühe Saison von 1814 fällt. Ob das Stück nun aber an diesem Tag zur Aufführung kam oder Hook es zu diesem Zeitpunkt fertigstellte, bleibt offen. Die Konzeption von „Teddy’s Return“ für die Gartenanlage scheint damit aber wahrscheinlich zu sein. Über die Autorschaft der Textgrundlage gibt die Titelei ebenfalls Aufschluss, der zufolge das Gedicht von Thomas John Dibdin (1771–1841) stammt, der am Anfang des 19. Jahrhunderts ein angesehener Librettist in London war.⁸⁵⁹

Aus musikalischer Sicht aussagekräftiger für das Repertoire der Vauxhall Songs als die Titelinformationen ist die Tatsache, dass die Handschrift die vollständige Partitur abbildet. Derart wird eine Bewertung der tatsächlichen Ausführung in Vauxhall ermöglicht. Trotz der ins Auge stechenden Simplizität von „Teddy’s Return“ setzt Hook ein großes Orchester ein, das er in elf separaten Systemen und zusätzlicher Tenorstimme notiert; diese umfassen Pauke, Flöte, erste und zweite Violine, erste und zweite Oboe, Horn, Bratsche, erstes und zweites Fagott sowie Bass. Zudem sind die Hörner zweigeteilt und auch die als „Tenor“ bezeichneten Bratschen sind zweistimmig geführt. Somit ergibt sich ein Ensemble bestehend aus 13 Einzelstimmen und Sopran, wobei anzunehmen ist, dass Streicher, Bassgruppe und wahrscheinlich Blasinstrumente in den Gartenkonzerten mehrfach besetzt waren. Auch die verschiedenen Klanggruppen sind äußerst vielseitig gestaltet, da gleich vier unterschiedliche Blasinstrumente mit oktavierender Flöte, Oboe, Horn und Fagott die Singstimme begleiten. Darüber hinaus setzt Hook ein Schlaginstrument ein, die Pauke, was eine auffällige Klangfarbe beiträgt. Die Instrumentalbegleitung ist folglich breit gefächert, weshalb eigentlich eine höhere Komplexität zu erwarten wäre.

In den groben musikalischen Strukturen unterscheidet sich „Teddy’s Return“ aber nicht wesentlich von Arbeiten wie „Dorilas and Daphne“. Auch bei diesem Lied steht eine hohe Verständlichkeit im Vordergrund, die Hook mit der Beschränkung auf einfache Gestaltungsmittel garantiert.

James Hook
Text: anonym

Allegretto

Hook, London 1785, RISM A/I: H 6561, GB-Lbl H.1651.e; im Folgenden zitiert als: Hook, Collection 1785. Vgl. Hook, James: A Celebrated Irish Song sung by Mrs. Mountain at Vauxhall Gardens, London 1793, RISM A/I: H 6924, GB-Lbl H.1651; im Folgenden zitiert als: Hook, Irish Song 1793.

⁸⁵⁹ Vgl. Kutsch, Sängerlexikon, S. 26991 sowie Matthew, Henry C. G. u. a. (Hrsg.): Oxford Dictionary of National Biography ODNB/16, S. 25–30, Oxford 2004; im Folgenden zitiert als: Matthew, ODNB.

8

From Cal-ais to Dov-er here's Ted dy come o-ver, who late was a rov-er, where war made a noise, where

13

ba - yo-netts bor-ing and loud can-nons roar-ing the shouts were en - cor-ing of Por - tu - gal's lau-rels, we've

17

found a cure for ills by ty - ran - ny made, while we and the Span-ish de - ter-min'd to ban-ish, made

21

lit-tle foe van-ish and change the block-ade.

KA 28: Hook, „Teddy’s Return“, 1814⁸⁶⁰

Text 33: Hook, „Teddy’s Return“, 1814

1	From Calais to Dover,	a	2
2	Here’s Teddy come over,	a	2
3	Who late was a rover,	a	2
4	Where war made a noise,	b	2
5	Where bayonetts boring	c	2
6	And loud cannons roaring,	c	2
7	The shouts were encoring	c	2
8	Of Portugal laurels,	d	2
9	We’ve found a cure	e	2

⁸⁶⁰ Vgl. MS.Add.6636 GB-Cu, f. 33–39.

10	For ills by tyranny made,	f	2
11	While we and the Spanish	g	2
12	Determin'd to banish,	g	2
13	Made little foe vanish	g	2
14	And change the blockade.	f	2

Hook vertont einen Text, der als patriotisches oder militärisches Gedicht zu identifizieren ist. Der thematische Schwerpunkt liegt auf der Beschreibung des Krieges, wobei Dibdin auf die britischen Auseinandersetzungen mit Portugal anspielt. Aufgrund der Titelzugabe „Irish Song“ wäre eigentlich eine inhaltliche Konnotation zu Irland zu erwarten, die jedoch fehlt. Da die übrigen Strophen im Manuskript aber nicht notiert sind und das vollständige Gedicht von Dibdin noch nicht aufgefunden werden konnte, können über den weiteren Inhalt sowie eine irische Thematik keine definitiven Aussagen getroffen werden. Zudem ist die vorgenommene Zeileneinteilung als Vorschlag zu betrachten. Es ist ebenso möglich, längere Verse mit jeweils vier Hebungen zu bilden, jedoch wäre das Reimschema dann noch irregulärer, als es bereits in der Variante mit zwei Hebungen pro Vers ist. Auch ist es denkbar, dass Hook nicht die vollständige Strophe setzte. Mit einer Beschränkung auf Teile der Zeilen ließe sich die Unregelmäßigkeit des Reims erklären.

Auf das Verständnis der Hook'schen Musik haben diese textlichen Unklarheiten jedoch keine gravierenden Auswirkungen, weil schon der Inhalt des überlieferten Textes Eingang in die musikalische Gestaltung gefunden hat. Dass „Teddy's Return“ nun aber ein Strophenlied darstellt, ist auf den ersten Blick nicht ersichtlich, da Hook keine weiteren Strophen verzeichnet. Der Einsatz von Wiederholungszeichen in den Takten 8 und 26 bestätigt aber, dass der Vokalteil für weitere Strophen zu wiederholen ist.

Tabelle 48: Merkmale von „Teddy's Return“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Allegretto	6/8	26 Takte	Ritornell A	4-4 4-6-4-4	C-Dur	

Mit der einteiligen Anlage und dem geringen Umfang von nur 26 Takten entspricht Hook exakt der Textstruktur, bei der die Verse inhaltlich und sprachlich als größere zusammenhängende Einheiten gestaltet sind. Er setzt dies auch auf Ebene der Phrasen um, indem er immer zwei Verse zusammennimmt, um kleingliedrige zweitaktige Phrasen zu konstruieren. Diese können aber ebenso als viertaktige Gebilde, unterbrochen von einer sechstaktigen Phrase, begriffen werden.⁸⁶¹ Zu dieser formalen Simplizität gesellt sich die Beschränkung auf ein tonales Zentrum, C-Dur, das Hook mit erwartbaren Akkordfortschreitungen primär mit Hauptfunktionen ausfüllt. Deutliche Kadenzten sorgen für weitere Klarheit und verstärken die Gliederung.

Einfache Gestaltungsmittel prägen gleichfalls die Stimmverläufe, insbesondere die den Satz dominierende Melodie. Hook wählt hierfür eine durchweg syllabische Setzweise, bei der die Wortschwerpunkte in der Regel auf den betonten Zählzeiten liegen. Da im Gedicht der Daktylus mit der Folge schwer – leicht – leicht zur Anwendung kommt, eignet sich gerade der 6/8-Takt mit der Betonung der ersten und vierten Zählzeit hervorragend. Um auf dessen Basis

⁸⁶¹ Diese Vorgehensweise deutet wiederum auf eine Gedichtstruktur mit vier Hebungen und sieben Versen hin.

das Versmaß mit einer gleichmäßigen rhythmischen Grundstruktur umzusetzen, legt Hook die Melodie mit fast ununterbrochenen Achtelbewegungen ohne weite Tonsprünge oder komplexe Tonfolgen an. Dadurch erreicht er eine fast monoton wirkende Rhythmik, die als Andeutung der militärischen Thematik des Textes gelten kann. Hook könnte damit das gleichmäßige Marschieren von Soldaten oder die sich wiederholenden Kanoneneinschläge suggerieren. Noch stärker zur einförmigen Melodiegestaltung trägt der Einsatz von Wiederholung und Sequenzierung bei. Obwohl das Stück sehr kurz ist, wiederholt Hook von Zeit zu Zeit ganze Phrasenteile, wie etwa die Takte 13 bis 16, die mit Ausnahme der Textänderung eine exakte Kopie der Takte 9 bis 12 darstellen. Auf der Mikroebene kommt eine ähnliche Vorgehensweise zum Einsatz, wenn er immer wieder dieselben kleinen Motive wie eine punktierte Achtel gefolgt von einer Sechzehntel oder Tonrepetitionen einbaut.

Lediglich die umfangreiche Besetzung scheint „Teddy’s Return“ von Liedern wie „Dorilas and Daphne“ abzuheben. Stimmführung und Einsatz der Instrumente zeigen dann aber bei genauerer Betrachtung, dass Hook selbst bei einem derart großen Klangkörper eine einfache Instrumentierung favorisiert. Er teilt nämlich die Instrumente nach ihrer Hauptfunktion in zwei Gruppen auf, in Melodie- und Harmonieinstrumente. Zur ersten Kategorie zählen die hohen Streicher, Querflöten und Oboen, während die tiefen Streicher, Fagotte, Hörner und die Pauke das harmonische Untergerüst liefern. Die Stimmverläufe der Bassinstrumente sind auffallend simpel gehalten, da Hook auf virtuose, variable Rhythmen und anspruchsvolle Tonfolgen beispielsweise mit weiten Sprüngen oder chromatischen Bewegungen verzichtet. Dass er dabei die Harmonieinstrumente als zusammengehörenden Block konzipiert, geben die starke Ähnlichkeit des verwendeten Stimmmaterials sowie die ergänzende harmonische und rhythmische Struktur der Einzelstimmen zu erkennen. Eine wichtige rhythmische Erweiterung bringt dazu die Pauke, die mit ihren regelmäßigen, ständig durch Pausen unterbrochenen Akkordtönen wie eine Kriegstrommel das gleichbleibende Grundtempo des Stücks mit der Betonung der ersten Zählzeit angibt. Der Bass verstärkt diese rhythmische Monotonie, wenn Hook ihn immer wieder eine Viertel gefolgt von einer Achtel, unterlegt mit einer gehaltenen halben Note eine Oktave tiefer, spielen lässt.

Notenbsp. 18: Bass und Pauke, „Teddy’s Return“ T. 1–4

1

The musical notation shows two staves. The top staff is labeled 'Pk' (Pauke) and the bottom staff is labeled 'B' (Bass). Both staves are in 6/8 time. The drum part (Pk) consists of a steady eighth-note pattern. The bass part (B) consists of a steady eighth-note pattern, with a dotted half note below the staff in each measure.

Auf diese Weise erzeugt Hook einen uniformen rhythmischen Unterbau, mit dem er die militärische und patriotische Grundstimmung des Gedichts zum Ausdruck bringt.

In ähnlicher Weise behandelt Hook die Melodieinstrumente, unter denen er die Violinen, einstimmig oder parallel geführt, durchgehend mit der Melodie betraut. Auch im Stimmumfang zeugt deren Anlage von keiner großer Elaboriertheit, da die Extremtöne nur selten – das c^3 zweimal (T. 22 und 24) – zum Einsatz kommen. Die ersten Oboen integriert Hook primär zur Verdoppelung der ersten Violinen, während die zweiten Oboen entweder parallel darunter melodische Aufgaben erfüllen, die Melodiekonturen mit einer tieferen

Stimme nachvollziehen oder eine harmonische Ergänzung liefern. Die Querflöten dienen dagegen einzig zur Unterstützung der Melodie und pausieren sogar für einige Takte, weshalb ihre Stimme nicht essentiell für den Liedverlauf ist, sondern lediglich zur Ausweitung des Klangbilds beiträgt. Somit präsentieren sich sowohl Melodie- als auch Harmonieinstrumente als Blöcke mit jeweils einem Stimmverlauf, dessen Material Hook aufteilt, ohne wesentliche Änderungen für die verschiedenen Instrumente vorzunehmen. Zudem sieht er von einem Wechsel der Stimmkombinationen oder der Aufgabenverteilung ab und setzt fast ausnahmslos das gesamte Orchester ein, wodurch er eine volle, über das Stück hinweg gleichbleibend starke Begleitung ohne klangliche Kontraste – als Hinweis auf die ungebrochene militärische Stärke Englands zu verstehen – erhält. Den Ausschluss von instrumentaler Variabilität, klanglicher Vielseitigkeit oder stimmtechnischer Virtuosität in „Teddy’s Return“ benutzt Hook also, um der Botschaft der Textgrundlage, dem Sieg Englands über Portugal, musikalisch zu entsprechen. Selbst in einer durch und durch auf Simplizität ausgelegten Komposition zeigt sich sein Bemühen, den Inhalt so verständlich und wirkungsvoll wie möglich zu vermitteln.

Gerade der simple Einsatz des umfangreichen Orchesters in „Teddy’s Return“ gibt demzufolge wertvolle Hinweise auf die Ausführung der Vauxhall Songs, die lediglich in einem reduzierten Druck überliefert sind. In „Teddy’s Return“ verzichtet Hook, obwohl ihm ein vielseitiges Ensemble zur Verfügung steht, auf die Konstruktion einer melodischen Zweit- oder komplexen harmonischen Begleitstimme. Vielmehr verteilt er das Material auf zwei jeweils gemeinsam konzipierte Klanggruppen. Daher könnte in einem Druck von „Teddy’s Return“ auf ein drittes Notensystem verzichtet werden, weil in den Gartenkonzerten keine wesentlich abweichende, für den Gesamtklang wichtige Stimme vorgesehen war. Eine Anlage mit zwei Systemen für Bass und Melodie würde vollkommen genügen, um die wesentlichen Gesichtspunkte des Songs abzubilden. Für das Gesamtrepertoire scheint daher ebenfalls die Möglichkeit zu bestehen, dass bei einem Großteil der Vauxhall Songs, gleich welchen Komplexitätslevels, ein umfangreicher Klangkörper zur Verfügung stand.

IV.9.3.2. Mittleres Komplexitätslevel

IV.9.3.2.1. *Since Sweet Love, A Collection of Songs, 1777*

Die Lieder des mittleren Komplexitätslevels unterscheiden sich deutlich von denen des unteren. Dass die höhere Komplexität selbst in einer reduzierten Druckfassung zutage tritt, lässt sich an „Since Sweet Love“ aus *A Collection of Songs* von 1777 zeigen.

James Hook
Text: anonym

Andantino

7

11

15

21

Since sweet love_ has_ had_ pos - ses-sion of_ my_ fond and ten - der breast,

26

of_ my_ fond and ten - der breast, take my free and true_ con

31

fes-sion, friend-ship is too cold_ a guest, friend - ship, friend - ship, friend-ship

36

is too cold a guest, friend - ship, friend - ship, friend-ship is to cold a

41

guest, friend - ship is too cold a guest, too cold a guest, too cold a

46

guest.

52

Love has got the whole di-rec-tion, friend-ship has no long - er charms, on - ly mu-tual strong af- fec-tion,

58

now my rap-tur'd bos-om warms, now my rap-tur'd bos-om warms, now my rap-tur'd bos-om warms.

64 **D.S.**

— Friend-ship now is cool as rea-son, taste-less all its pleas - ures prove, love's the pas - sion_

now in_ sea - son, love's the pas - sion now in_ sea - son, wel-come dear be witching love, wel-come

75 **D.S.**

dear be-witch-ing love.

KA 29: Hook, „Since Sweet Love“, 1777⁸⁶²

Text 34: Hook, „Since Sweet Love“, 1777

1	Since sweet love has had possession	a	4
2	Of my fond and tender breast,	b	4
3	Take my free and true confession,	a	4
4	Friendship is too cold a guest.	b	4
5	Love has got the whole direction,	c	4
6	Friendship has no longer charms,	d	4
7	Only mutual strong affection,	c	4
8	Now my raptur'd bosom warms.	d	4
9	Friendship now is cool as reason,	e	4
10	Tasteless all its pleasures prove,	f	4
11	Love's the passion now in season,	e	4
12	Welcome dear bewitching love.	f	4

Als Textgrundlage für das „Favourite Rondo“ dient ein Gedicht mit drei formal regelmäßigen Strophen, in denen das lyrische Ich mit unspezifischen Aussagen auf das

⁸⁶² Vgl. Hook, Collection 1777, S. 14–16.

Ersetzen von freundschaftlichen Gefühlen durch Liebe eingeht. Der Text ist damit auf inhaltlicher Ebene eher untypisch für Hooks Vertonungen für Vauxhall, da greifbare Protagonisten, ein realitätsnahes Umfeld sowie eine eigentliche Handlung fehlen.

„Since Sweet Love“ ist der allgemeingültigen Schilderung von Liebesgefühlen gewidmet, was Hook aufgreift, indem er seine Musik nicht auf die Ausdeutung inhaltlicher Details auslegt, sondern auf eine universelle Darstellung der grundlegenden Stimmung.

Tabelle 45: Merkmale von „Since Sweet Love“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andantino	2/4	140 Takte	Ritornell A B A C A	4-4-7-6 4-4-4-4-4-5-5 4-4-5 4-4-4-4-4-5-5 4-4-8 4-4-4-4-4-5-5	F-Dur	nach a-Moll nach d-Moll

Zum Ausdruck der unbeschwerten Liebesthematik wählt Hook ein fließendes Andantino im 2/4-Takt mit dem auf pastorale Schlichtheit hinweisenden F-Dur als Grundtonart. Dass der Komponist eine höhere Komplexität gegenüber den Liedern des unteren Komplexitätslevels anstrebt, offenbart die Form. Er benutzt keine strophische Anlage, sondern ein Rondo ABACA mit einem Umfang von 140 Takten, bei dem er die wiederkehrenden A-Teile nicht ausschreibt und somit nicht verändert. Die drei Strophen verteilen sich dabei unter Verwendung zahlreicher Verswiederholungen auf die drei Abschnitte A, B und C, weshalb der Schwerpunkt durch das dreimalige Auftreten von A auf der ersten Strophe liegt, obwohl alle Strophen dieselbe Grundaussage mit dem Vorzug der Liebe vor reiner Freundschaft vermitteln. Entgegen der durchgehend positiven Atmosphäre des Textes moduliert Hook in B nach a-Moll und in C für einige Takte nach d-Moll, wodurch sich eine Trübung der eigentlich glücklichen Wirkung des Lieds ergibt. Die Couplets erhalten mit den Moll-Anklängen eine gewisse Ernsthaftigkeit, mit der Hook möglicherweise auf die tiefgründige Bedeutung der Gedanken des lyrischen Ichs einzugehen versucht. Gleichzeitig verdeutlicht das Abweichen von F-Dur aber auch die Abgrenzung der Binnenteile, sodass die Form klar zu erkennen ist. Das Kenntlichmachen der Abschnittsübergänge ist vor allem deswegen sinnvoll, da Hook A mit 30 Takten relativ viel Raum zugesteht. Zudem lockert er die viertaktige Grundstruktur durch die Ausweitung der Endphrasen der Binnenabschnitte durch Textwiederholungen oder kadenzartige Erweiterungen auf und konstruiert einige längere Komplexe.

Damit zeugen bereits Form und Harmonik von einem Miteinander von Simplizität und Komplexität, was sich bei der Melodik fortsetzt. Hier strebt Hook im Vergleich zu den Beiträgen des unteren Komplexitätslevels eine weitaus höhere Virtuosität und Variabilität, besonders der Oberstimmen, an. Diese Ausrichtung belegt selbst der reduzierte Druck, der durchgehend drei Systeme für Oberstimme oder Melodie, Mittelstimme und Bass aufweist. Dennoch grenzt Hook A und Couplets deutlich ab, wenn er unter anderem in A die Verläufe der Oberstimmen virtuos mit häufig wechselnden Motiven, dem Einsatz von Sequenzen und variablen, bewegten Rhythmen gestaltet. Die Melodie erhält außerdem durch die Bevorzugung von kurzen Melismen gegenüber einfacher Syllabik, die häufigen Punktierungen, den ständigen Wechsel von Tonschritten und -sprüngen sowie die integrierten

legato-geführten Melismen und Koloraturen ein höheres Level an Komplexität. Dennoch strukturiert Hook den abwechslungsreichen Stimmverlauf mithilfe von Wiederholung und Variation von ganzen Phrasen oder einzelnen Takten, sodass die Melodik von A an Übersichtlichkeit gewinnt. B und C stehen dem klar gegenüber. Beide Passagen beginnt Hook mit einer syllabischen Setzweise der Verse, bei der er die Folge einer punktierten Achtel und einer Sechzehntel auf gleicher Tonhöhe aneinanderreicht. Es ergibt sich ein abgehackt wirkendes, rhythmisches Pochen, dass kurze Achtel im Bass sowie Sechzehntelrepetitionen in den Streichern unterstützen. Diese melodische Grundausrichtung steht im auffälligen Kontrast zu der auf Kantabilität ausgelegten Melodik der A-Teile, sodass Hook im Vergleich zu einheitlich anmutenden Liedern wie „Teddy’s Return“ ein hohes Maß an Wandlungsfähigkeit erreicht.

Eine vergleichsweise hohe Komplexität birgt auch die Anlage der Begleitstimmen. Obwohl die genaue Besetzung und Verwendung der Instrumente aus dem Druckbild nicht hervorgeht – die einzige Spezifizierung neben Violinen und Bass betrifft die Flöten als melodische Ergänzungsstimme –, wird deutlich, dass Hook neben der Melodie und dem Bass eine zweite, hauptsächlich melodisch motivierte Mittelstimme komponiert. Auch wenn diese über weite Strecken parallel unter der Melodie verläuft, tritt sie gelegentlich in ein Zwiegespräch mit der Oberstimme ein. So antworten ab Takt 8 die zweiten Violinen mit dem Aufgreifen der Zweiunddreißigstelmotive eine Oktave tiefer auf die „Frage“ der ersten Violinen zuvor. Zudem wechselt Hook von Zeit zu Zeit das Hauptmelodieinstrument und teilt den ersten Violinen nicht durchgehend die Melodie zu. So spielen die Flöten ab Takt 5 die oberste Stimme im Satz, womit er aufgrund der höheren Stimmlage eine andere Klangfarbe als zu Beginn des Instrumentalritornells erzeugt. Außerdem beschränkt er die ersten Violinen nicht auf eine einfache Verdoppelung der Singstimme, sondern überträgt ihnen etwa zu Beginn von B und C eine akkordische Begleitung der Melodie im Sopran oder lässt sie zum Abschluss von C schnelle Begleitfiguren über dem gehaltenen c^2 in der Singstimme spielen. Auch die Stimmverläufe des Ensembles werden von einer großen Heterogenität des Materials und einer zeitweise hohen Virtuosität durchzogen. Im Bass zum Beispiel eröffnet Hook die instrumentale Einleitung mit einer von Tonsprüngen geprägten Achtellinie, bevor er nach zwei Takten mit einem Vierteltonabstieg zu bewegten Sechzehntelfiguren wechselt. Die Oberstimmen sind ähnlich vielfältig konstruiert und verfügen Dank der Vielzahl an Zweiunddreißigsteltonfolgen und punktierten Rhythmen über einen im Andantino nicht zu unterschätzenden technischen Anspruch. Auf Basis des reduzierten Drucks ist die exakte Verteilung des Materials auf alle Instrumente des Klangkörpers, deren Funktionen im Satz und damit deren Bedeutung für das Klangbild nicht vollständig zu klären.

Somit lässt die Publikation von „Since Sweet Love“ die wesentlichen Gesichtspunkte der Komposition erkennen, durch die eine Zuordnung des Stücks zum mittleren Komplexitätslevel und eine Abgrenzung von Liedern mit einer Dominanz von Simplität und Einheitlichkeit wie „I’ll Be Married to Thee“ oder „The Tough Wooden Walls of Old England“ erfolgen kann. Selbst wenn lediglich eine unvollständige Fassung eines Vauxhall Songs überliefert ist, lassen sich die Werke ihrer Komplexität nach unterscheiden.

IV.9.3.2.2. A Bonny Swain, Add MS 28971, 1801

Gerade die Instrumentierung ist jedoch ein Aspekt, der in vielen Fällen ausschlaggebend für die Zuordnung eines Werks zum mittleren Komplexitätslevel ist. Diesen Umstand führt das nächste Beispiel aus Hooks Schaffen, „A Bonny Swain“, vor Augen, für das glücklicherweise in Add MS 28971 die vollständige Partitur überliefert ist. Für eine Vorstellung ist „A Bonny Swain“ aber auch deswegen interessant, weil es als „Scotch Song“ eine wichtige Untergruppe innerhalb des Repertoires der Vauxhall Song repräsentiert. Anhand dieser Komposition lassen sich Merkmale benennen, die diese Kategorie in Hooks Œuvre auszeichnen.

James Hook
Text: anonym

Andantino

7

12

ad lib.

16

A bon - ny swain, blithe Sand - y nam'd, who'd muck - le land and

20

kine, a las - sie lov'd for beau - ty fam'd, fair An - na of the

24

Tyne, and thus wou'd Sand - y joy - ous sing, fair maid o be but

28

mine. More bless'd I'd be than laird or king with An - na of the

32

espressivo ad lib. in tempo

Tyne, with An - na, with An - na, with An - na of the

36

Tyne.

KA 30: Hook, „A Bonny Swain“, 1801⁸⁶³

Text 35: Hook, „A Bonny Swain“, 1801

1	A bonny swain, blithe Sandy nam'd,	a	4
2	Who'd muckle land and kine,	b	3
3	A lassie lov'd for beauty fam'd,	a	4
4	Fair Anna of the Tyne,	b	3
5	And thus wou'd Sandy joyous sing,	c	4
6	Fair maid, o be but mine.	b	3
7	More blest I'd be than laird or king	c	4
8	With Anna of the Tyne.	b	3

⁸⁶³ Vgl. Add MS 28971, f. 88–91.

9	Kind youth, she cried, nae kine nor land,	d	4
10	Nor money I've in store,	e	3
11	Then cease to ask my humble hand,	d	4
12	Nor wed a maid so poor.	e	3
13	Yet Sandy still wou'd joyous sing,	c	4
14	Fair maid, o be but mine.	b	3
15	More blest I'd be than laird or king	c	4
16	With Anna of the Tyne.	b	3
17	For Anna, thou art rich in charms,	f	4
18	The wealth of worlds to me,	g	3
19	Then wed and bless thy lover's arms,	f	4
20	She smil'd and blest was he.	g	3
21	How rapturous then did Sandy sing,	b	4
22	Now, now my fair one's mine.	c	3
23	I am more bless'd than laird or king	b	4
24	With Anna of the Tyne.	c	3

Im Gegensatz zu „Since Sweet Love“ handelt es sich bei dem hier vertonten Text um ein für Hook konventionelles Liebesgedicht in drei Strophen in Balladenform, in dem der anonyme Autor die Liebesgeschichte von Sandy und der schönen Anna vom anfänglichen Werben bis hin zur Einwilligung der Geliebten zur Hochzeit schildert. Bereits das Gedicht weist etwa mit dem schottischen „laird“ oder dem Benutzen des „nae“, das auf schottische oder nordenglische Dialekte hinweist, eine „schottische“ Färbung auf. Zudem prägt eine hervorstechende Einfachheit vor allem den Protagonisten Sandy, was auf die bereits erwähnte Konnotation von Schottland mit Schlichtheit und Natürlichkeit hindeutet. Gelbart betont: „[...] for the English, the »essential nature« of the Scots was »universal nature« – the pastoral, the innocent, the rustic, even the wild.“⁸⁶⁴

Das ländliche Kolorit bestimmt Hooks Vertonung, in der in den Grundzügen eine hohe Simplität vorherrscht.

Tabelle 50: Merkmale von „A Bonny Swain“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andantino	4/4	39 Takte	Ritornell A	4-4-8 4-4-4-4-4-3	Es-Dur	Nach F-Dur

Hook wählt eine einteilige Strophenform von nur 39 Takten Länge. Darüber hinaus wechselt er nur für die zweite vokale Phrase von der Grundtonart Es-Dur in die fünfte Stufe F-Dur und benutzt eine leicht verständliche Harmonik mit der Dominanz der Hauptfunktionen, deutlichen Kadenzen zum Abschluss der Phrasen und wenigen Dissonanzen. Nur ein chromatischer Aufstieg in der instrumentalen Einleitung bringt eine kurze überraschende Wendung (T. 11). Im Hinblick auf die Phrasenstruktur setzt sich die Simplität des Werks fort, da Hook auf eine regelmäßige viertaktige Anlage mit fünf vokalen Phrasen in der Folge aa'bcd vertraut. Die letzten beiden Phrasen können aber ebenso als zusammengehörender refrainartiger Abschluss aufgefasst werden. Sie stehen sich harmonisch aufgrund des

⁸⁶⁴ Gelbart, Folk and Art, S. 29.

Halbschlusses nahe und in d tritt die einzige Textwiederholung des gesamten Lieds auf, wenn Hook den Namen Anna aus dem achten Vers im Stile einer kleinen Coda dreimal aufgreift.

Bereits die Anlage dieser Phrase spielt auf ein wichtiges Prinzip der Komposition an, die Strukturierung durch Wiederholung und Sequenzierung. So wie Hook a in leichter Variation in der zweiten Phrase wiederholt, verwendet er im gesamten Stück immer wieder dieselben kleinen Motive, was in einem deutlichen inneren Zusammenhalt resultiert. Die wichtigsten Muster, die vor allem die Melodie durchziehen, verfügen über Punktierungen entweder mit der punktierten Achtelnote als Auftakt oder Abschluss eines Motivs. Damit bemüht sich Hook darum, das „Schottische“ zum Ausdruck zu bringen, stammt „A Bonny Swain“ mit dem Entstehungsjahr 1801 schließlich aus einer Phase, in der punktierte Motive wie der ‚Scotch Snap‘ in der englischen Musik möglicherweise schon explizit mit Schottland in Verbindung gebracht wurden.⁸⁶⁵ Zugleich versucht Hook, mit der aufgrund der zahlreichen Punktierungen unbeschwert wirkenden Rhythmik die Sorglosigkeit, Lebensfreude und Naivität des Protagonisten Sandy zu vermitteln. Dazu trägt wesentlich bei, dass er die kleinen, an sich unauffälligen Motive ständig wechselt und in anderer Form kombiniert. Die Folge ist eine rhythmisch stark bewegte Melodik, die trotzdem eine große Schlichtheit der Tonfolgen prägt. Hook integriert kaum größere Tonsprünge, sondern bevorzugt einen Verlauf mit Tonschritten oder mit Terz- oder Quartsprüngen, wobei eine Vertonung der Silben mit zwei Noten dominiert.

Bis hierin scheint es sich bei „A Bonny Swain“ also um einen Vauxhall Song des unteren Komplexitätslevels zu handeln. Erst die Instrumentierung fügt dem Lied eine höhere Komplexität bei und rechtfertigt eine Zuteilung zum mittleren Typ. Wie aus der handschriftlichen Partitur erkennbar ist, setzt Hook das Begleitorchester, bestehend aus Streichern und einer umfangreichen Bläsergruppe mit Flöten, Oboen, Fagotten und Hörnern, ausgesprochen abwechslungsreich in Szene. Gleich der Anfang der Komposition überrascht beispielsweise mit dem solistischen Beginn der zwei Fagotte, die aufgeteilt in Melodie- und Bassstimme das Werk eröffnen. Den Abschluss der ersten Phrase bildet dann mit Ausnahme der Flöten und Oboen der pizzicato-gespielte B-Dur-Akkord des übrigen Ensembles. Daran schließt sich die Wiederholung der Melodie aus der ersten Phrase in den Oboen und Fagotten für zwei Takte an, bevor für die letzten beiden Takte der Passage das gesamte Orchester zum Einsatz kommt. Es folgen acht Takte, in denen Flöten, Oboen und erstes Fagott federführend in Erscheinung treten und das melodische Material verarbeiten. Nachdem Oboen und Fagotte zunächst allein mit einem staccato-Lauf aufwärts gehen, treten die Flöten mit Tonrepetitionen hinzu und übernehmen allmählich die melodische Oberstimme. Erst für die letzten beiden Takte der Phrase gibt Hook das solistische Spiel der Bläsergruppe auf und nimmt sowohl den Bass als auch die Streicher hinzu. Allein mit dieser Einleitung sticht „A Bonny Swain“ aus der Masse der Vauxhall Songs, besonders denen des unteren Komplexitätslevels, heraus, in denen Hook nicht zwischen den melodieführenden Instrumenten hin und her springt und in denen er die gesamte Bassgruppe ohne Unterbrechung integriert. In „A Bonny Swain“ gelingt ihm mithilfe der alternierenden Stimmkombinationen, der unterschiedlichen Spieltechniken, der Gegenüberstellung der Klanggruppen und dem Wechsel von dichtem und durchsichtigem Instrumentalsatz eine vielseitige Instrumentalbegleitung. Vor allem mit dem prominenten

⁸⁶⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen zum Schottischen in der Musik im Zuge der Vorstellung von Arnes „Philosophy No Remedy for Love“ ab S. 158.

Einsatz von Flöten, Oboen und Fagotten scheint er aber auch auf den ländlichen Charakter und die Natürlichkeit des Textes mit dem Liebespaar Sandy und Anna in ihrem Umfeld in Schottland einzugehen.

Weshalb nun „A Bonny Swain“ im Manuskript als Scotch Song bezeichnet ist, tritt neben den Anklängen an das „Schottische“ im Text auch anhand der Hook’schen Vertonung in einigen Punkten zutage. Angefangen mit der einfachen Strophenform auf Basis der klar strukturierten Dur-Tonalität, über die natürlich anmutende Rhythmik mit zahlreichen Punktierungen bis hin zur schlichten Melodik und der Bevorzugung der Blasinstrumente, schafft Hook eine für die „schottische“ Thematik passende Stimmung voller Sorglosigkeit, Natürlichkeit und Simplizität. Damit hebt sich das Stück aber nicht wesentlich von anderen Vauxhall Songs ab, die nicht als Scotch Songs ausgezeichnet sind. Vielmehr geht Hook mit einer ähnlichen Gestaltungsweise auf die Textgrundlage von „A Bonny Swain“ ein, die eben über eine schottische Färbung verfügt, wie er es bei seinen übrigen Vauxhall Songs mit einer pastoral anmutenden Liebesthematik tut.

IV.9.3.2.3. Long Look’d for Is Coming at Last, Add MS 34007/A *Collection of Favorite Songs*, 1804

Anhand des nächsten Beispiels aus der Reihe der Vauxhall Songs des mittleren Komplexitätslevels kann ein weiterer Aspekt des Hook’schen Œuvres dargelegt werden. Eine Betrachtung der Gestaltungsweise von „Long Look’d for Is Coming at Last“ (1804) soll aufzeigen, inwieweit Hooks Musiksprache am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert sich von den Werken der Anfangszeit in den 1760er- und 1770er-Jahren unterscheidet.

Ein wesentlicher Aspekt von „Long Look’d for Is Coming at Last“, der in allen Schaffensperioden als typisch für Hooks Vorgehensweise zu gelten hat, ist die im Vergleich zu den Songs des unteren Komplexitätslevels originelle Ausdeutung der Textgrundlage. Das Resultat ist ein Lied, bei dem Hook mithilfe von simplen Gestaltungsmitteln eine hohe Verständlichkeit gewährleistet, gleichzeitig aber in manchen Punkten dem Inhalt eine individuelle Behandlung zuteilwerden lässt.

James Hook
Text: anonym

Moderato

11

The sweet ros - y morn-ing beam'd forth in the east, each_

15

pros - pect was charm-ing and gay, the meads in the man - tle of Flo - rawere dress'd, and the

19

lamb-kins a-round were at play, the lamb-kins a-round were at play. I_

23

tript o'er the lawn and I mount - ed the stile, and gaz'd on each ob - ject that past. I_

27

saw my young Wil-liam and cried with a smile, I saw my young Wil-liam and cried with a smile, long

KA 31: Hook, „Long Look'd for Is Coming at Last“, 1804⁸⁶⁶

Text 36: Hook, „Long Look'd for Is Coming at Last“, 1804

1	The sweet rosy morning beam'd forth in the east,	a	4
2	Each prospect was charming and gay,	b	3
3	The meads in the mantle of Flora were drest	a	4
4	And the lambkins around were at play,	b	3
5	I tript o'er the lawn and I mounted the stile,	c	4
6	And gaz'd on each object that past,	d	3
7	I saw my young William and cry'd with a smile,	c	4
8	Long look'd for is coming at last.	d	3
9	The swain he approach'd me with joy and delight,	e	4
10	My form and my face he survey'd,	f	3
11	His looks and his manners confounded me quite	e	4
12	Tho' he pleas'd I yet was afraid,	f	3
13	He took my hand gently, I trembled with fear,	g	4
14	My eyes to the ground I then cast,	h	3

⁸⁶⁶ Vgl. Add MS 34007 GB-Lbl, f. 55–60 sowie Hook, James: A Collection of Favorite Songs Sung at Vauxhall Gardens With unbounded Applause Composed by Mr. Hook, London 1804, S. 10/11; im Folgenden zitiert als: Hook, Collection 1804.

15	And my face was all over like scarlet I swear,	g	4
16	Long look'd for was now come at last.	h	3
17	He told me fond tales as he pass'd thro' the dale,	i	4
18	Of Cupid and Hymen and love,	j	3
19	The language of love must ever prevail,	i	4
20	When the speaker we fondly approve,	j	3
21	He says to the church he will go when I will,	k	4
22	I'm sure then to have him quite fast,	l	3
23	There every wish of my life he'll fulfill,	k	4
24	Long look'd for is now come at last.	l	3

Als Grundlage des Hook'schen Lieds fungiert ein dreistrophiges Liebesgedicht in doppelter Balladenform mit pastoraler Atmosphäre, in dem eine junge Frau von ihrer Liebe zu dem Bauernburschen William erzählt. Nach langem Warten gehen ihre Hoffnungen durch die Heirat endlich in Erfüllung. Besonders die jeweils letzten Verse der Strophen machen die Hauptaussage des Textes, das Eintreten des lang ersehnten Liebesglücks, deutlich und greifen dies bei jeder Wiederholung in leicht variierten Form auf.

Das für die Zeit um 1800 konventionelle Gedicht entspricht sowohl formal als auch inhaltlich der von Hook durchweg favorisierten Lyrik für seine Vauxhall Songs, der er eine für seinen Kompositionsstil typische musikalische Anlage zuweist.

Tabelle 51: Merkmale von „Long Look'd for Is Coming at Last“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Moderato	Alla breve	42 Takte	Ritornell A	4-4-4 4-6-4-6-6-4	D-Dur	

Wie der Großteil seiner Gartenkompositionen steht das Moderato „Long Look'd for Is Coming at Last“ in einer Dur-Tonart, mithilfe derer Hook die positive Grundstimmung der Textgrundlage zu suggerieren versucht. Obgleich die Strophen aufgrund der acht Zeilen sowie der Silbenzahl vergleichsweise umfangreich sind, vertont er sie, charakteristisch vor allem für seine Vauxhall Songs mit einer geringeren Komplexität, in einer einteiligen Strophenform von nur 42 Takten Länge. Um den Umfang des Gedichts in einem derart komprimierten Schema zu erfassen, setzt er jeweils zwei Verse in einer Phrase bestehend aus vier oder sechs Takten. Aus dieser Aufteilung würden sich dann eigentlich vier vokale Phrasen ergeben, jedoch wiederholt er zur Betonung des zentralen Gedankens – des lang ersehnten Glücks – die letzten beiden Zeilen und komponiert eine Mikrostruktur im Schema aa'baa'. Gerade mit diesem Aufbau, der auf der Aneinanderreihung von kurzen variierten Phrasen basiert, rückt „Long Look'd for Is Coming at Last“ in die Nähe zur englischen Balladentradition. Gleichzeitig deutet aa'baa' aber auch eine Verbindung zur dreiteiligen Reprisesform an. Obwohl Hook a als Basis gebraucht, verändert er das melodische Material für die drei auf a beruhenden Phrasen deutlich. Mit der Phrasengliederung verstärkt sich dagegen wiederum die Anlehnung an die englische Ballade, da diese in „Long Look'd for Is Coming at Last“ mit der Folge von vier- und sechstaktigen Phrasen regelmäßig ist. Die Harmonik ist ähnlich einfach gestrickt. Hook wählt D-Dur als Grundtonart, von der er ab Takt 18 ansatzweise in die fünfte Stufe A-Dur übergeht. Von Takt 21 auf 22 setzt er einen authentischen Schluss in A-Dur,

jedoch kehrt er nach einem kurzzeitigen Ausweichen in die parallele Molltonart h-Moll bereits ab Takt 27 nach D-Dur zurück, sodass es sich letztlich nur um ein kurzes Entfernen von der Grundtonart handelt und nicht um eine Modulation. Starke Kadenzen unterstützen diesen Plan mit der Schlusswendung T–D–T am Ende der Einleitung, des Vokalteils sowie des Nachspiels. Form und Harmonik gehen derart Hand in Hand und resultieren, ganz im Stile von Hooks Schaffen für Vauxhall, in einem Werk von großer Übersichtlichkeit.

Auf große Klarheit –, die als Einheitlichkeit, vielleicht sogar Monotonie zu bezeichnen ist, – deutet ebenfalls hin, dass Hook – wie in vielen seiner Lieder aus allen Perioden – auch bei der Melodie von „Long Look’d for Is Coming at Last“ das Mittel der Wiederholung und Sequenzierung in starkem Maße zum Einsatz bringt. Die Binnengestaltung der Phrasen zeigt diese Technik besonders deutlich. Nach einem analogen Beginn aller fünf vokalen Phrasen mit einem aufsteigenden punktierten Achtelmotiv und einer Sechzehntel gefolgt von mindestens zwei Tonrepetitionen, führt er die Phrasen unterschiedlich fort, obwohl er in allen immer wieder dieselben punktierten Motive zur thematischen Verbindung einstreut. Damit ruft er einerseits vorhergegangenes Material immer wieder in Erinnerung, andererseits erzielt er auf engstem Raum einen variablen Melodieverlauf. Abwechslung, die „Long Look’d for Is Coming at Last“ eine gesteigerte Komplexität verleiht, entsteht auch durch die Integration von zwei melismatischen Passagen in eine Melodie, die ansonsten syllabisch geprägt ist (T. 20 und 36). Trotz der im Vergleich zu den virtuosen Abschnitten bei Bach Schlichtheit des Vokalparts dienen die beiden Melismen als melodische Höhepunkte, da sie beide auf einer Tonumspielung in Sechzehntelnoten, auf die ein Skalenaufstieg bis zum höchsten Ton des Lieds, dem a^2 , folgt, beruhen. Mit diesen kleinen Ausbrüchen aus der ansonsten syllabischen Melodie verdeutlicht Hook die Form: Während er mit Takt 20 den Übergang nach b kenntlich macht, fungiert das Melisma in Takt 36 als Zeichen für den Abschluss des gesamten Vokalteils. Gleichzeitig hebt Hook aber auch zwei wichtige Begriffe des Textes hervor. Durch den verspielten Sechzehntellauf aufwärts in Takt 20 weist er auf das Spiel der Lämmer hin, um in Takt 36 das letzte Wort der Strophe, „last“, musikalisch in die Länge zu ziehen. Mit einfachen Mitteln deutet Hook den Inhalt auf subtile Art und Weise aus. Obwohl im Vergleich zu Bach oder Giordani eine besondere Virtuosität oder vokale Schwierigkeiten fehlen, tragen die beiden Takte dazu bei, „Long Look’d for Is Coming at Last“ von den Hook’schen Liedern des unteren Komplexitätslevels abzuheben. Bei Songs wie „Dorilas and Daphne“ oder „Teddy’s Return“ verzichtet Hook auf jegliche Abweichung von der syllabischen Setzweise, sodass diese Beiträge eine noch höhere melodische Simplizität dominiert. Außerdem übernehmen melismatische Passagen bei Hook eine andere Funktion als bei Bach und Giordani: Hook integriert Melismen zwar ebenfalls zur Variation der Melodik, jedoch nutzt er sie hauptsächlich zur Verdeutlichung der Form, ein Zug der all seinen Vauxhall Songs mit derartigen Elementen aller Schaffensphasen zu Eigen ist.

Auch bei der Instrumentierung lassen sich kaum Unterschiede zwischen „Long Look’d for Is Coming at Last“ und Kompositionen einer vergleichbaren Komplexität aus früheren Jahren benennen. Hook griff auch bei „Long Look’d for Is Coming at Last“ auf ein umfangreiches Orchester zurück, zum einen auf einen Streichapparat bestehend aus ersten und zweiten Violinen, Bratschen sowie Bassstreichern, wahrscheinlich ausgeführt durch Violincelli oder Kontrabässe; zum anderen auf eine Bläsergruppe mit Flöten, Hörnern und Fagotten. Außerdem scheint er auch hier das Ensemble in zwei Gruppen konzipiert und im

Wesentlichen eine Bass- und eine Melodielinie komponiert zu haben, um dann das Material auf die Instrumente je nach ihrer Funktion im Satz zu verteilen.

Der Bass, dessen Verlauf melodisch und rhythmisch vergleichsweise abwechslungsreich gestaltet ist, bildet durchweg die harmonische Grundlinie ab. Hook setzt hierbei Abschnitte dominiert von punktierten Rhythmen, Tonrepetitionen in Achtelbewegung oder Viertelnotenfolgen nebeneinander und greift auf wiederkehrende Muster wie etwa punktierte Achtel- und Sechzehntelnoten zurück, die der Melodie entspringen. Ergänzt wird der „Basso“ durch die Fagotte, die entweder pausieren, eine vereinfachte Linie übernehmen oder die Tonfolgen im Bass umspielen und somit das Fundament erweitern. In wenigen Takten führt Hook sie aber auch gemeinsam mit dem Sopran, sodass sie die Melodie ergänzen. Eine weitere Facette bringen die Bratschen ein, die, obwohl sie meist parallel zur Basslinie verlaufen, in einigen Passagen durch kleine rhythmische, harmonische und melodische Abweichungen relativ eigenständig spielen. Die Hörner betraut Hook, ganz den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend, in erster Linie mit sporadischen Akkordeinwürfen. Das Ergebnis ist ein homogenes harmonisches Fundament, ohne auffällig abweichende Linien. Vielmehr ergänzen sich die vier Instrumente im Klang.

Die Melodieinstrumente sind in Bezug auf die Aufteilung des Stimmmaterials analog angelegt. Ganz in der Tradition der Vauxhall Songs vor allem des unteren Komplexitätslevels behandelt Hook die ersten Violinen als melodische Hauptstimme, während die zweiten Violinen eine Stimme darunter setzen und die Flöte die Streicher klanglich ergänzt. Trotz der funktionalen Einheitlichkeit ist der Verlauf der hohen Streicher variabel: Der Stimmumfang ist weitgefasst vom a bis zum d³ und außerdem sorgt Hook auf rhythmischer Ebene für Variabilität, indem er ständig zwischen punktierten Rhythmen und geradlinigen Achtel- und Sechzehntelläufen wechselt. Jedoch sieht er selbst in rein instrumentalen Abschnitten von einer allzu großen Virtuosität ab, sodass einfache skalenartige Tonfolgen mit integrierten Tonsprüngen, basierend auf der jeweiligen Dreiklangsstruktur, die Stimme durchziehen. Leichte Abweichungen in der Verwertung des Materials zeigen sich bei den Flöten. Da oft Pausen ihre Linie unterbrechen, erhalten sie erstens häufig nur motivische Einwüfe. Zweitens benutzt Hook sie in Parallelführung zu den Violinen als Verdoppelung der Melodie. Drittens erweitern sie das melodische Klangbild, indem sie motivisches Material, das der Melodie entlehnt ist, in von den Streichern abweichenden Tonfolgen präsentieren.

Zwar verzichtet Hook auch in „Long Look’d for Is Coming at Last“ auf die Entwicklung einer auffälligen Gegenstimme zur Melodie oder einer ausgearbeiteten Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern, jedoch teilt er das Stimmmaterial flexibler zwischen den Instrumenten auf, als er es bei den Liedern des unteren Komplexitätslevels tut. Vergleicht man darüber hinaus die Ausführung der Stimmen in „Long Look’d for Is Coming at Last“ mit denen in „Teddy’s Return“ so wird deutlich, dass Ersteres von einer höheren melodischen, rhythmischen und harmonischen Komplexität zeugt. Hook erzielt eine offensichtliche Variation der Linien und verzahnt Melodie und Bass im Hinblick auf die Motive stärker miteinander, was unter anderem auf die Zuteilung von Melodiefolgen auf Bassinstrumente sowie die Integration von harmonisch verstärkenden Einwüfen in den Flöten zurückzuführen ist.

Dass „Long Look’d for Is Coming at Last“ mit dieser Gestaltung der Zeit um 1800 zuzuordnen ist, lässt sich im Vergleich zu Hooks früherer Kompositionsweise nur schwer

fassen. Im Großteil der kompositorischen Anlage ähnelt das Stück seinen Beiträgen vor 1804 stark, sodass deutlich wird, dass Hook seine Gestaltungsweise in den Grundzügen beibehielt.

IV.9.3.2.4. Where the Streamlet That's Flowing, Add Ms 6636, 1815 im Vergleich mit The Happy Shepherd, A Collection of Songs, 1767

Wie die Vorstellung von „Long Look'd for Is Coming at Last“ andeutet, ist ein wichtiger Aspekt des Hook'schen Schaffens der Umstand, dass sein Wirken für die Vauxhall Gardens mehrere Jahrzehnte von den späten 1760er-Jahren bis 1820 überspannt. Über ein halbes Jahrhundert hinweg schrieb er Werke für die dortigen Konzerte, die damit aus einer Zeit stammen, in der die zeitgenössische Musik wesentlichen Veränderungen unterworfen war. Die um die 1760er-Jahre gepflegte Musiksprache, mit der die Tonsetzer neue Wege gegenüber den Prinzipien der ersten Jahrhunderthälfte einschlugen, war eine gänzlich andere als die Musik um die Jahrhundertwende oder die auf die Romantik hinweisenden Strömungen nach 1800. Inwieweit diese Entwicklungen Hooks Vauxhall Songs beeinflussten, soll mithilfe der Betrachtung von „Where the Streamlet That's Flowing“ herausgearbeitet werden. Mit dem Entstehungsjahr 1815 repräsentiert es die späteste Phase in Hooks Œuvre, sodass mithilfe eines Vergleichs mit „The Happy Shepherd“, das mit der Publikation 1767 der frühesten Periode von Hooks Arbeit für Vauxhall zuzurechnen ist, Analogien und vor allem Divergenzen herausgestellt werden sollen.

James Hook
Text: anonym

Andantino poco lento

6

An or-phan I was by the

10

world un-be-friend-ed, but love came the tear of mis - for - tune to__ dry, with hope then my heart in af-

14

fection was blend ed and par-ents' sad loss did the hus-band sup-ply.

tr

mf

18

Calm peace and con-tent-ment both smil'd on our lot, each fond dat-ing heart mu-tual

p

22

pleas-ure be-stow-ing. To-geth-er we dwell in a neat humble cot by the side of a hill, where the

26

stream-let is flow-ing, where the stream-let is flow-ing, where the stream-let is flow-ing. To-

29

ad lib.

geth-er we dwell in a neat hum-ble cot by the side of the hill, where the

32

ad lib.

stream - let is ad lib. flow - ing.

stream-let. is flow-ing.

mf

KA 32: Hook, „Where the Streamlet That’s Flowing“, 1815⁸⁶⁷

Text 37: Hook, „Where the Streamlet That’s Flowing“, 1815

1	An orphan I was by the world unbefriended,	a	4
2	But love came the tear of misfortune to dry.	b	4
3	With hope then my heart in affection was blended,	a	4
4	And parents’ sad loss did the husband supply.	b	4
5	Calm peace and contentment both smil’d on our lot,	c	4
6	Each fond dating heart, mutual pleasure bestowing.	d	4
7	Together we dwell in a neat humble cot	c	4
8	By the side of the hill, where the streamlet is flowing.	d	4
9	A green leafy shade our secret mansion enclosing,	e	4
10	A dwelling affords to the songsters of east.	f	4
11	There often the long weary trav’ler reposing,	e	4
12	Is ask’d with a smile to partake of our feast.	f	4
13	In summer the martlett has chosen the spot,	c	4
14	And builds where the vine round our window is growing.	d	4
15	A palace of bliss is the neat humble cot	c	4
16	By the side of the hill, where the streamlet is flowing.	d	4

James Hook
Text: anonym

Allegro

8

6 5

4 5

6

5

4 3 6

6 5

6

6

⁸⁶⁷ Vgl. Add Ms 6636, f. 104–112.

386

39

Chaste and faithful as she's fair, heav'n and na-ture's pride and care, vir-tue's

45

lus-tre crowns her charms, waft me zeph-yr's to her arms, vir-tue's lus-tre crowns her

50

D.S.

charms, waft me zeph-yr's to her arms, waft me zeph-yr's to her arms. With her bleat-ing flocks a-

56

round her, in some cool se-quester'd shade, no am-bi-tious thoughts con-found her, no am-bi-tious thoughts con

62

found her, nor her peace of mind in-vade,

66 D.S.

nor her peace of mind in - vade, her peace of mind in - vade.

#3 6 #3 6 6/4 #3 5/3 6/4 #3

KA 33: Hook, „The Happy Shepherd“, 1767⁸⁶⁸

Text 38: Hook, „The Happy Shepherd“, 1767

1	Laugh ye valleys, smile ye hills,	a	4
2	Gently flow ye chrystal rills,	a	4
3	Tell it all the groves around	b	4
4	That my Cloe's constant found.	b	4
5	Chaste and faithfull as she's fair,	c	4
6	Heav'n and nature's pride and care,	c	4
7	Virtue's lustre crowns her charms,	d	4
8	Waft me Zephyrs to her arms.	d	4
9	With her beating flocks around her,	e	4
10	In some cool sequester'd shade,	f	4
11	No ambitious thoughts confound her,	e	4
12	Nor her peace of mind invade.	f	4

Beide Male vertont Hook formal regelmäßige, pastorale Liebeslieder. In „Where the Streamlet That's Flowing“ schildert eine Waise ihr Leben, das sie zusammen mit ihrem geliebten Mann, der ihr die verlorenen Eltern ersetzt, ungestört in einer Hütte an einem kleinen Bach genießt. Wie in vielen Texten von Vauxhall Songs bildet das bescheidene Leben in der Natur, das der anonyme Autor als durchweg erfüllend und positiv portraitiert, das Umfeld einer glücklichen Liebe. Pastorale Elemente treten in „The Happy Shepherd“ ebenso deutlich zutage, denn schließlich beschreibt ein glücklicher Hirte seine geliebte Cloe und deren zufriedenes Landleben. Den beiden naturbetonten Szenerien entspricht Hook mit in den Grundzügen schlichten Kompositionen, die er in unterschiedlichen Aspekten mit einer höheren Komplexität ausstattet.

Bei „Where the Streamlet That's Flowing“ wählt Hook als Form ein zweiteiliges Strophenlied in einem tänzerischen 6/8-Andantino poco lento in regelmäßigen viertaktigen Phrasen.

Tabelle 52: Merkmale von „Where the Streamlet That's Flowing“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andantino poco lento	6/8	34 Takte	Ritornell	4-4	C-Dur	
			A	4-6		
			B	4-4-4-4		

⁸⁶⁸ Vgl. Hook, Collection 1767/2, S. 8–11.

Einzig die Endphrase von A verlängert er um zwei instrumentale Takte, die den Übergang nach B verdeutlichen. Aufgrund der Motivik lassen sich die Phrasen aber noch weiter unterteilen, da Hook oft die ersten beiden Takte einer Phrase auf denselben Motiven aufbaut und erst für die letzten zwei Takte andere Muster einführt. Damit gibt die Zweitaktigkeit die Versstruktur wider, denn der Brite setzt jeweils eine Strophenzeile in zwei Takten ohne Textwiederholung. Erst für die Phrasen drei und vier des B-Teils greift er die letzten beiden Verse auf, um damit das Hauptbild des Gedichts, die bescheidene Hütte am Bach, ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Folglich ist der Aufbau von „Where the Streamlet That’s Flowing“ leicht nachzuvollziehen, gleichzeitig zeigt sich aber auch eine enge Verzahnung von Form und Motivik.

Ein weiterer Parameter, der von einem Zusammenspiel von Simplizität und Komplexität zeugt, ist die Harmonik. Als Grundlage des Stücks dient C-Dur, das vielleicht als harmonischer Hinweis auf die schlichte natürliche Szenerie des Gedichts zu deuten ist. Hook verwendet aber in „Where the Streamlet That’s Flowing“ nicht primär die Hauptfunktionen mit einfachen Akkordfolgen und einer einfachen Modulation, sondern reichert den Satz immer wieder mit Nebenfunktionen, zahlreichen Leittönen und einer interessanten Rückmodulation nach C-Dur ab Takt 26 an. Außerdem ist B harmonisch offen angelegt. In der ersten Phrase wechselt Hook nach G-Dur, bevor er in der zweiten Phrase a-Moll anklingen lässt. Im Verlauf der dritten Phrase kehrt er schließlich mithilfe von Wiederholung und Sequenzierung nach C-Dur zurück, und zwar indem er zunächst die Achtelbewegung im Bass ab Takt 26 mit dem Leittönen gis, gefolgt von a, um eine Quinte nach oben mit h-Moll als Zielklang versetzt. Im folgenden Takt greift er Takt 27 in allen Stimmen auf und schiebt das Ganze einen Ganzton nach unten, um nach der Dominante auf der Tonika C-Dur zu enden. Allein durch die harmonische Gestaltung von B gewinnt die Komposition an Individualität.

Natürlich prägt die Harmonik auch die Melodie, die primär syllabisch mit einfachen, sich wiederholenden Tonfolgen verläuft. Lediglich ein längeres Melisma baut Hook als eine Art Kadenz im letzten Vokaltakt der Komposition ein, was wiederum der formalen Klarheit zugute kommt. Trotz der Einfachheit erhält aber selbst die Melodie durch die integrierten Akzidentien von Zeit zu Zeit eine unerwartete Wendung. Daneben strukturiert Hook die Melodie mithilfe kurzer rhythmischer Motive, durch die er die Takte gruppiert. Gleichzeitig geht er mit den schlichten, oft punktierten Mustern auf die Textgrundlage und deren thematische Einfachheit und Pastoralität ein.

Mit Ausnahme der Harmonik sticht „Where the Streamlet That’s Flowing“ also nicht aus der Masse der Vauxhall Songs heraus. Die Behandlung des Stimmmaterials macht den Song dann aber doch bemerkenswert. Dies lässt sich exemplarisch an der instrumentalen Einleitung vor Augen führen. Hier setzt Hook nicht die Violinen als Hauptmelodieinstrument ein, sondern die Bläser. Während er in den Anfangstakten den Klarinetten, teilweise oktaviert von den Flöten, die Melodie überträgt, beschränkt er die Violinen auf kurze harmonische Einsätze. Das melodische Material greifen außerdem die Fagotte auf und bieten es in veränderter Form an, sodass Hook zwei sich ergänzende melodische Linien entwirft. Da er im Verlauf des Lieds die Instrumentengruppierungen immer wieder variiert, gelingen ihm in einem kurzen Stück von nur 35 Takten auffällige Klangfarbenwechsel. Darüber hinaus verknüpft er die Stimmen durch das Wiederaufgreifen und Abwandeln des Melodiematerials eng miteinander, wobei er sowohl die Singstimme als auch den Bass einbezieht. Indem er die

Motive durch alle Stimmen wandern lässt oder sie in umgeformter Weise gegeneinander setzt, ergibt sich ein dichter Instrumentalsatz mit einem prominenten Einsatz der Bläser, was wiederum als Hinweis auf die Pastoralität der Textgrundlage gelten kann.

Bei „The Happy Shepherd“ ist Hooks Vorgehensweise in manchen Punkten eine andere, was zum Teil mit der zeitlichen Entstehung fast 50 Jahre früher zu erklären ist.

Tabelle 53: Merkmale von „The Happy Shepherd“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Allegro	2/4	123 Takte	Ritornell A B A C A	6-4-4 6-4-4-4-4-4 4-4-6 6-4-4-4-4-4 4-4-5-4 6-4-4-4-4-4	A-Dur	Nach E-Dur Nach fis-Moll

Als Basis wählt er ein Allegro im 2/4-Takt, das allein durch die Wahl des Rondos mit 123 Takten von einer höheren Komplexität zeugt als „Where the Streamlet That’s Flowing“. Da Hook das Ritornell jedoch nicht ausschreibt, findet keine Variation dieser Passagen statt. Die Binnenabschnitte bestehen zudem primär aus viertaktigen Phrasen, sodass die Phrasenstruktur regelmäßig und damit leicht nachzuvollziehen ist. Auch die Harmonik wird zu Beginn von Simplizität beherrscht mit A-Dur als Grundtonart, in der der komplette A-Teil unter ausschließlicher Verwendung der Hauptfunktionen in einem schnellen harmonischen Wechsel steht. Erst in den beiden Couplets moduliert Hook, in B in die fünfte Stufe E-Dur und in C in die sechste Stufe nach fis-Moll. Damit erlangt er, obwohl er geradlinige Modulationen auf Basis der jeweiligen Doppeldominante gebraucht, ein hohes Maß an Variabilität, indem er sowohl nach Dur als auch nach Moll moduliert, was für das Korpus der Vauxhall Songs untypisch ist. Auf unerwartete Wendungen, auffällige Chromatik oder zahlreiche Leittöne verzichtet er aber im Gegensatz zu „Where the Streamlet That’s Flowing“. Ein weiterer Unterschied zur Komposition von 1815 betrifft die Versvertonung. Während Hook in „Where the Streamlet That’s Flowing“ zunächst die Verse nacheinander vertont und erst die letzten beiden Zeilen mehrmals setzt, greift er in „The Happy Shepherd“ von der ersten vokalen Phrase an auf das Mittel der Textwiederholung zurück. Damit konzentriert er sich nicht wie in „Where the Streamlet That’s Flowing“ auf das Hauptbild des Textes, sondern behandelt die einzelnen Verse gewissermaßen als gleichwertig. Somit ist „The Happy Shepherd“ auf die Vermittlung der allgemeinen Grundthematik des Gedichts, Glück und Liebe auf dem Land, ausgerichtet.

In diese Richtung weist auch die Melodik. Hook komponiert vor allem in A eine kantable Melodie, was aus der Bevorzugung von zwei Tönen für eine Silbe sowie der Dominanz von gleichmäßigen Achtel- oder Sechzehntelfolgen ohne viele Punktierungen oder stark variierende Rhythmen resultiert. Zudem verbindet er die Phrasen durch den Verzicht auf unterbrechende Pausen eng miteinander, sodass sich die Melodie in einem ungestörten Vorwärtsfluss befindet. Struktur tragen aber genauso Wiederholung und Sequenzierung bei. So bilden die Takte 17 und 18 der ersten Phrase in A eine Variation der beiden Takte zuvor, die eine Ausweitung mit Sechzehntelpaaren in den Takten 19 und 20 abrundet. Derart ergibt sich einerseits ein enger motivischer Zusammenhalt der einzelnen Phrasen, andererseits eine

Verbindung der Binnenabschnitte aufgrund des Wiederauftretens derselben Motive. Trotzdem stellt Hook die Couplets dem Ritornell A auch entgegen, indem er neue Muster – wie zwei Zweiundreißigstel gefolgt von einer Sechzehntel in Tonschritten aufwärts in C – einführt sowie andere Rhythmen – wie Punktierungen im zweiten Teil von B – favorisiert. Trotzdem bleibt im gesamten Lied die Betonung einer schlichten Kantabilität – Hook verzichtet auf jegliche vokale Virtuosität – als Ausdruck der pastoralen Liebesthematik der Textgrundlage erkennbar.

Die Instrumentierung, obwohl sie aufgrund des reduzierten Drucks nicht vollständig zu rekonstruieren ist, verstärkt dieses Bild. Ohne Ausnahme steht die Melodie im Zentrum, da entweder die ersten Violinen die Oberstimme übernehmen oder den Sopran verdoppeln. Lediglich für die dritte Phrase in B spielen sie eine Begleitung in Sechzehntelrepetitionen. Unter die Melodie setzt Hook in der Regel eine parallel verlaufende Mittelstimme in den zweiten Violinen, die nur in wenigen Passagen zu einer abweichenden Begleitstimme in Sechzehnteln wechseln. Der Bass, der mit Bezifferung gesetzt ist, verläuft darunter relativ einheitlich in Achtel- oder Sechzehntelbewegungen, die entweder mit Oktavsprüngen, Tonrepetitionen, in Skalenform oder mit gebrochenen Akkorden gebaut sind. Dabei erfolgt kein bemerkenswerter Austausch auffälliger Motive zwischen den drei Stimmen und auf eine klangliche Abwechslung durch wechselnde Stimmkombinationen oder einen prominenten Einsatz verschiedener Instrumente verzichtet Hook gleichermaßen. Dadurch kommt die Melodie in dem vergleichsweise einfachen, durchsichtigen Instrumentalsatz gut zur Geltung. Die Begleitstimmen, wie auch die Melodie sind somit von keiner hervorstechenden Variabilität gekennzeichnet, wie es in „Where the Streamlet That’s Flowing“ der Fall ist. Das Miteinander von einfach und komplex ergibt sich in „The Happy Shepherd“ auf andere Art und Weise. Während das Lied über eine schlichte Melodik und Instrumentierung verfügt, zeigt sich der höhere Anspruch in Form und Harmonik.

An einigen dieser Aspekte lässt sich eine zeitlich bedingte Umformung von Hooks Stil feststellen. Wie die Betrachtung von „Long Look’d For Is Coming at Last“ belegt, behielt Hook vom Beginn bis zum Ende seines Schaffens für die Vauxhall Gardens einige Vorgehensweisen, wie etwa die Wahl von traditionellen Formen vom einteiligen Strophenlied bis hin zum Rondo, bei. Auch die Anlage der Phrasen mit einer Bevorzugung der viertaktigen Grundstruktur blieb erhalten und, selbst wenn „The Happy Shepherd“ und „Where the Streamlet That’s Flowing“ dahingehend voneinander abweichen, kann auch bei der Versvertonung von keinem veränderten Umgang in den späteren Jahren gesprochen werden. Auf Ebene der Melodik lassen sich ebenso wenig klar erkennbare Unterschiede benennen. Vielmehr behandelte Hook vor allem die Werke, die dem mittleren und gehobenen Komplexitätslevel zuzurechnen sind, mit einiger Originalität. Er schnitt die Melodien auf die Anforderungen der Textgrundlage zu, und das unabhängig vom Entstehungszeitpunkt einer Komposition. Dabei kann auch nicht konstatiert werden, dass eine Ausweitung bestimmter Gestaltungsweisen wie Syllabik oder Melismatik, eine Hinwendung etwa zu einer gefühlsbetonen Musiksprache nach 1800 oder eine stärkere Ausprägung des Aufbaus von Phrasen mit sich melodisch ergänzendem Vorder- und Nachsatz erfolgte. Zudem tritt über seinen ganzen Schaffenszeitraum die Nähe zum Volkslied mit der Aneinanderreihung kurzer, variierten Phrasen und der Verdoppelung der Melodie durch ein Instrument besonders in den Liedern des unteren Komplexitätslevels hervor.

Trotzdem wandelte sich Hooks Musiksprache von 1767 bis 1815 in einigen Parametern merklich, und zwar besonders im Hinblick auf Harmonik und Instrumentierung. Harmonisch wandte Hook in seinen späteren Kompositionen eine weitaus variabelere Gestaltung an. Er wich ab von der fast ausschließlichen Verwendung der Hauptfunktionen, er reicherte den Satz mit mehr Dissonanzen, unerwarteten Wendungen und Dominantklängen auch in weiter entfernte Tonregionen an und benutzte nicht immer einfache diatonische oder enharmonische Modulationen, sondern auch Tonartwechsel beispielsweise auf Basis von Sequenzen. Die Harmonik ist somit in seinen späteren Arbeiten, besonders deutlich nach 1800 von einer größeren Heterogenität geprägt. Hook nutzte die Harmonik zunehmend, um seine Vauxhall Songs voneinander zu unterscheiden.

Ähnlich sind Behandlung und Einbezug des Orchesters zu sehen. Obwohl für Hooks Vauxhall Songs der 1760er- und 1770er-Jahre keine Manuskripte überliefert sind und damit die Partituren nicht vollständig vorliegen, können einige Aussagen zu einer Stilentwicklung auch unter Berücksichtigung der Handschriften ab den 1780er-Jahren getroffen werden. Der wohl offensichtlichste Aspekt betrifft die Bassbezeichnung, die lediglich in den frühesten erhaltenen Drucken wie etwa der *Collection of Songs* von 1767 als Basis fungierte. Bereits in *A Collection of Favourite Songs*, dem fünften Buch von 1768, unterließ Hook es, eine Bezeichnung abzudrucken.⁸⁶⁹ Damit wandte er sich aber nicht nur vom Basso Continuo ab, vielmehr entfernte er sich immer auffälliger von einer simplen und einheitlich gestalteten Basslinie innerhalb eines Stücks. Im Laufe der Jahre verstärkte sich die melodische Prägung des Basses, der sich innerhalb eines Werks in Bezug auf die melodischen und rhythmischen Motive wandelbarer präsentierte. Außerdem verteilte Hook das Bassmaterial auf mehrere Instrumente, alternierte selbst bei der Bassgruppe die Stimmkombinationen und bezog die Bassinstrumente in die motivische Arbeit ein. Gerade diese Vorgehensweise bestimmte auch die übrigen Instrumente. Nicht mehr allein den ersten Violinen, wie in seinen frühen Arbeiten, übertrug er die Melodie, sondern verteilte sie auf wechselnde Melodieinstrumente. Zudem zerstückelte er das melodische Material vor allem in den komplexeren Kompositionen, sodass sich die Melodie gelegentlich durch die verschiedenen Stimmen bewegte. Der Instrumentalsatz verlor dadurch aber nicht an Durchsichtigkeit oder dem Primat der Melodie, sondern Hook zielte damit auf mehr klangliche Facetten innerhalb eines Songs ab. Dazu half auch die allmähliche Ausweitung des Orchesters. Für die Jahre nach 1800 ist eine Vergrößerung des Klangkörpers, besonders bei Bläserapparat und Schlagwerk, zu verzeichnen, der in großem Umfang auch bei den einfachen Beiträgen innerhalb des Hook'schen Vauxhall Songs zum Einsatz kam. Eine Unterscheidung der Komplexität resultiert dabei nicht aus der Größe und Zusammensetzung des Orchesters, als vielmehr aus der Verteilung des Stimmmaterials, dem Einsatz der einzelnen Instrumente sowie der Variabilität des Klangbilds. Ein letzter Aspekt, der sich in Hooks Vauxhall Songs von der Frühphase bis 1820 änderte, betrifft die dynamische Differenzierung. Vor allem in den Manuskripten nach 1800 nahmen die verzeichneten Angaben in Bezug auf Dynamik, Spieltechniken und -anweisungen merklich zu. Hook versuchte durch explizite Hinweise in

⁸⁶⁹ Vgl. Hook, James: *A Collection of Favourite Songs Sung at Vauxhall by Mr. Vernon and Mrs. Weichsel* Composed by James Hook, Bd. 5, London 1768, RISM A/I: H 6529; HH 6529, GB-Lbl H.1651.d; im Folgenden zitiert als: Hook, *Collection* 1768/5. Dieser Aspekt unterscheidet Hook von vielen anderen Vauxhall Song Komponisten, was im Zuge des Resümees thematisiert wird.

den Partituren eine stärkere klangliche Verfeinerung möglichst nahe an seinen Vorstellungen umzusetzen.

Somit veränderte sich auf der einen Seite Hooks Musiksprache in seinen Vauxhall Songs von 1767 bis 1820, auf der anderen Seite offenbaren seine Arbeiten aber auch, dass er einigen grundlegenden Aspekten Zeit seines Lebens treu blieb. Hook war im Einklang sowohl mit den Analogien als auch mit den Divergenzen innerhalb der musikalischen Entwicklungen, die sich in diesem Zeitraum in der englischen und europäischen Musik ereigneten.

IV.9.3.2.5. The Secret, Add Ms 6636, 1819

Ein noch späteres Beispiel aus Hooks Schaffen ist „The Secret“ ebenfalls aus MS.Add.6636, das mit dem Entstehungsjahr 1819 eines der zeitlich letzten überlieferten Werke Hooks darstellt und somit seine letzte Schaffensperiode exemplifiziert. „The Secret“ ist aber auch deshalb für eine gesonderte Vorstellung interessant, weil es aufgrund der individuellen Behandlung der Textgrundlage aus dem Korpus von Hooks Gartenkompositionen herausragt.

In der Hook'schen Handschrift liefert bereits die Titelei einige wichtige Hintergrundinformationen. Der Text stammt von einem gewissen Edward Pollingrove, bei dem es sich um einen wenig bekannten Autor des 18. Jahrhunderts handelt.⁸⁷⁰ Neben dem Urheber des Gedichts weist das Autograph eine Datierung auf den 12. Juni auf, sodass Hook den Text für die Saison 1819 vertonte. Die Vermutung, dass „The Secret“ in Verbindung zu dem Vergnügungsgarten steht, wird bestärkt durch die Nennung der Sängerin, Miss Tunstall. Sie lässt sich als Catherine Tunstall (1796–1846) identifizieren, die spätestens ab 1819 als Interpretin in den Vauxhall Gardens nachweisbar ist.⁸⁷¹

Ein wesentlicher Aspekt des Songs liegt nun in der äußerst detaillierten Umsetzung der Textgrundlage, was trotz der leicht nachvollziehbaren Strukturen ein Werk von auffälliger Individualität zur Folge hat.

James Hook
Text: anonym

Allegretto

10

⁸⁷⁰ Vgl. The RISM (UK) Trust: Répertoire International des Source Musicales United Kingdom, online: <<http://www.rism.org.uk/pages/home>> Zugriff: 16.7.2014. Im Oxford Dictionary of National Biography ist Pollingrove nicht aufgenommen.

⁸⁷¹ Vgl. Bodleian Libraries: Broadside Ballads Online, online: <<http://ballads.bodleian.ox.ac.uk/>> Zugriff: 16.7.2014 sowie o. A.: The Vauxhall Observer, or, Critical Remarks on the Amusements at the Gardens, with an Account of the Songs, &c., & c., London 1823; im Folgenden zitiert als: o. A., Vauxhall Observer.

16

A black-eyed lass, the pride of song, her heart with fear was beat-ing, stole out at eve, how

22

vast-ly wrong, to give her love the meet-ing, to_ give her love the meet-ing. She

29

trem-bles waits, she looks, she sighs, at length he comes ad-vanc-ing, no_ long-er tears be- dew her eyes, with

35

joy her heart is danc-ing, no long-er tears be- dew her eyes, with joy her heart is danc-ing, with

41

Slower and ad lib.

joy her heart is danc-ing. Now who was he? And who was she? Where

47 **a little quicker**

could it be? La - don't you see, that that, that is my se-cret, that that, that is my

52

se-cret.

f

KA 34: Hook, „The Secret“, 1819⁸⁷²

Text 39: Hook, „The Secret“, 1819

1	A black eyed lass the pride of song	a	4
2	(Her heart with fear was beating,)	b	3
3	Stole out at eve – how vastly wrong,	a	4
4	To give her love the meeting	b	3
5	She trembles – waits – she looks, she sighs	c	4
6	At length he comes advancing,	d	3
7	No longer tears bedew her eyes,	c	4
8	With joy her heart is dancing.	d	3
9	Now who was he? And who was she?	e	4
10	Where cou'd it be? La – don't you see	e	4
11	That that that is my secret.	f	3
12	'Twas in a leafy tangled grove,	g	4
13	The moon her rays revealing,	h	3
14	They walk'd, perhaps they talk'd of love,	g	4
15	'Tis no such sinful feeling.	h	3
16	The thoughtless pair so long had stray'd	i	4
17	While he his hopes was telling	j	3
18	That not till late the laughing maid	i	4
19	Got to her mother's dwelling.	j	3
20	Ah – who was she, where cou'd it be,	k	4
21	And who was he, o that might be	k	4
22	Still still still a secret.	l	3
23	I will not own (they're quite secure)	m	4
24	Their names, the place, their dwelling,	n	3
25	For nothing is so foolish sure,	m	4

⁸⁷² Vgl. MS.Add.6636, f. 256–263.

26	As girls who will be telling.	n	3
27	But as the moon is shining bright,	o	4
28	And time is swiftly changing,	p	3
29	The thing will soon be brought to light,	o	4
30	When village bells are ringing.	p	3
31	Aye – then you’ll see, when it cou’d be,	q	4
32	And who was she,- and if twill be	q	4
33	In this twill be no secret.	r	3

Dass die Hook’sche Vertonung von großer Originalität zeugt, ergibt sich aus der Textgrundlage, die aus Sicht eines außenstehenden Erzählers eine sich im Stillen entwickelnde Liebe zweier junger Menschen thematisiert. Die an sich lapidare Geschichte einer heimlichen Liebe, die schließlich in der Hochzeit mündet, verpackte Edward Pollingrove auf durchaus interessante Weise. Zu Beginn der drei Strophen stellt er jeweils die Handlung vom heimlichen Herausschleichen des Mädchens aus dem Elternhaus bei Nacht, über das traute Treffen im nächtlichen Hain bis hin zur baldigen Offenbarung der Liebe vor. Diese simplen Vorgänge, die mit den drei Schritten typisch für die Lyrik der Vauxhall Songs sind, kombiniert er in den jeweils letzten drei Versen mit dem Motiv des Geheimnisses, das sich gleich um mehrere Bereiche rankt: Pollingrove teilt weder die Namen der Personen noch den des Handlungsortes mit und macht durch die Integration der unbeantworteten Fragen an den Strophenenden aus dem Ganzen ein Rätsel. Mithilfe der Fragen schafft er eine inhaltliche Unklarheit, die dem Gedicht Spannung verleiht. In diese inhaltliche Ausrichtung scheint sich die Form einzureihen. Die drei Strophen verfügen mit jeweils elf Versen über einen ungeraden Umfang, weshalb das Reimschema zunächst unvollständig wirkt. Der Dichter reiht zwei Kreuzreime und einen halben Schweifreim aneinander, den er aber in allen drei Strophen aufgreift. Durch diesen Rückbezug stellt er die Geschlossenheit des Reims doch her und spannt formal einen Bogen.

Auf die individuelle Verpackung des Liebesgedichts geht Hook in seiner Vertonung in vielerlei Hinsicht ein.

Tabelle 54: Merkmale von „The Secret“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Allegretto	2/4	56 Takte	Ritornell	4-4-8	B-Dur	Nach F-Dur
			A	4-8		
			B	4-4-8		
			C	4-4-4		

Zuerst setzt er „The Secret“ als Strophenlied, das er auf der Mikroebene in drei Abschnitte gliedert. Um auf textlicher Ebene drei Bereiche zu erhalten, vertont er in A und B jeweils vier Verse, von denen er in A die vierte Zeile und in B die siebte und achte wiederholt. Dadurch festigt er die Grenze zwischen den Mikroabschnitten mithilfe der Textrepetition, was er in C in ähnlicher Weise wiederholt. Hierfür beschränkt er sich jedoch auf die letzten drei Verse und greift lediglich die elfte Zeile mit dem bewahrten Geheimnis zweimal auf, um einen wirkungsvollen Abschluss der vokalen Passage der Komposition zu formen. Trotz der von der Versvertonung bestärkten Dreiteilung stehen sich A, B und C motivisch und durch das Fehlen von ausgeweiteten Zwischenspielen nahe, selbst wenn Hook jeweils mit zwei instrumentalen

Takten den Übergang zwischen A und B verdeutlicht (T. 27/28 und T. 43/44). Der Aufbau der Binnenabschnitte ist außerdem, typisch für Hook, regelmäßig mit viertaktigen Phrasen, von denen drei zu achttaktigen Komplexen zusammengezogen werden können. So entsteht ein leichtes Übergewicht von B, das um vier Takte länger als A und C ist. Dadurch rückt Hook B in den Fokus und schließt es, mit Einbezug des viertaktigen instrumentalen Nachspiels zu C, durch zwei ebenbürtige Rahmenteile ein. Die Harmonik passt er an dieses Schema an, indem er klare Kadenzen zum Abschluss von A, B, und C sowie der einzelnen Phrasen benutzt. Die Trennung der Mikroabschnitte erfolgt darüber hinaus durch den Einsatz einer diatonischen Modulation von B-Dur in die fünfte Stufe F-Dur. Ebenso rasch wie Hook aber nach F-Dur wechselt, moduliert er wieder nach B-Dur zurück, da bereits die erste Phrase in B mit einem Halbschluss in B-Dur endet (T. 31/32). Ein verständlicher Plan prägt auch die Akkordstruktur. Hook basiert „The Secret“ primär auf den Hauptfunktionen und integriert lediglich während der Rückmodulation nach B-Dur mit dem d-Moll-Akkord gefolgt von der Subdominante und dem verkürzten Septakkord auf der Doppeldominante eine komplexere Struktur.

Notenbsp. 19: Akkordfolge der Rückmodulation nach B-Dur, „The Secret“ T. 29–32

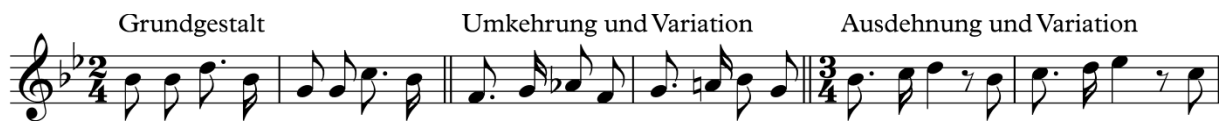


Damit betont er harmonisch die Verse 4 und 5 des Gedichts, die, vor allem im Hinblick auf die erste Strophe – „She trembles – waits – she looks, she sighs, At length he comes advancing,“ –, markant hervortreten. Pollingrove strukturiert den vierten Vers mit einer Anapher, der das ungeduldige Warten des Mädchens zum Ausdruck bringt. Die Wirkung der Stilfigur verstärkt sich durch die Anordnung der Verben: Zuerst zittert das Mädchen, hält dann inne – von Gedankenstrichen kenntlich gemacht –, um sich umzusehen und schließlich aufzuseufzen, als ihr Liebster endlich erscheint. Hook gibt die Ungeduld des Mädchens harmonisch mit der vorwärtsdrängenden Akkordfolge, besonders mit dem Septakkord auf der Doppeldominante wieder, während er die sehnlichst erwartete Ankunft des Geliebten mit der Rückkehr in die Grundtonart B-Dur ausdrückt. Mit einer überraschenden harmonischen Wendung interpretiert er den Text, weshalb seine Vertonung von „The Secret“ sehr detailliert auf das Gedicht eingeht.

Dass die Textgrundlage großen Einfluss auf die Melodik und deren Schwierigkeitsgrad hat, zeigt sich ebenfalls erst bei genauerem Hinsehen. Zunächst dominieren unter Verzicht auf jegliche gesangliche Virtuosität syllabische Bewegungen, mit denen Hook die Dreiklangsstrukturen auf schlichte Art und Weise nachzeichnet. Damit erinnert die Melodik in den Grundzügen stark an englische Balladen oder Volkslieder. Komplexität entsteht in „The Secret“ auf einem anderen Level, und zwar mithilfe der motivischen Strukturierung der Formteile und Phrasen sowie der Textausdeutung. Hook schafft auf Basis eines einfachen Grundmotivs – zwei Achtel, eine punktierte Achtel und eine Sechzehntel –, das er immer wieder sequenzartig einsetzt, eine enge innere Verbindung der Taktgruppen. Gleichzeitig erzielt er durch die Variation des Musters melodische Flexibilität.

Gerade durch die Punktierung gewinnt „The Secret“ an rhythmischer Leichtigkeit, die als Ausdruck der Freude der heimlichen Liebe zu deuten ist. Das Element kommt dabei in wechselnder Form zum Einsatz. In A stellt Hook es vor (T. 17–19 sowie 21–23), während es in B in der Umkehrung mit melodischer Variation erscheint (T. 29/30, 34/35, 38/39 und 41). In C folgt eine weitere Umkehrung plus Umwandlung der Achtel- in Viertelnoten, wobei auch hier eine melodische Veränderung stattfindet (T. 45–48).

Notenbsp. 20: Punktiertes Motiv mit Variationen, „The Secret“



Die ständige Integration und Umformung des Motivs wirkt sich deutlich auf die Anlage der Phrasen aus, die durch die Wiederholung des Musters sequenzartig verlaufen. Hook strukturiert den jeweils ersten Teil von A, B und C mithilfe der Sequenzen und legt die Phrasen in gewisser Weise als Vorder- und Nachsatz an. Obwohl alle drei Formteile in derartiger Weise aufgebaut sind, erreicht Hook melodische Unterscheidung mithilfe der variablen Ausformung des Motivs. So wird auch die Textstruktur wiedergegeben, in der ebenfalls eine Teilung in drei Versgruppen je Strophe mit den zwei Kreuzreimen und dem angefügten halben Schweifreim vorliegt. Diese Gliederung übernimmt Hook, indem er für A Vers 1 bis 4, für B Zeile 5 bis 8 und für C schließlich Vers 9 bis 11 setzt.

Das wohl bedeutendste Element, das „The Secret“ von anderen Vauxhall Songs abhebt, bildet dann aber die Umsetzung der unbeantworteten Fragen, die Hook von den übrigen Liedabschnitten abgrenzt. Während „The Secret“ im gerade voranschreitenden 2/4-Takt beginnt, wechselt Hook in Takt 45 mit der ersten Frage in einen ungeraden 3/4-Takt, durch den das punktierte Motiv auf der schweren Zählzeit noch stärker zur Geltung kommt als zuvor. Die Fragen – wichtigster Bestandteil zur Darstellung des Grundmotivs des Lieds, des Geheimnisses – hebt Hook durch eine weitere Tempoangabe zusätzlich hervor, wenn er nach dem fließenden Allegretto mit der Angabe „Slower and ad lib“ ein langsames, frei genommenes Tempo verlangt. Außerdem weist C fast rezitativische Züge auf: Zum einen durchbricht Hook die ersten drei Fragen mit Achtelpausen, zum anderen kommt für die ersten beiden Fragen eine schrittweise, langsam aufsteigende Linie zum Einsatz, die auf der abschließenden Viertelnote zum Stehen kommt und der inhaltlichen Offenheit größeres Gewicht verleiht. Auch hier wählt Hook also eine sequenzartige Anlage, bei der er das punktierte Motiv in zwei Varianten anbietet. Zuerst nutzt er eine schrittweise Linie aufwärts, die er jeweils einen Ton höher fortsetzt, um für die dritte und vierte Frage in eine erst in Terzen dann in Sekunden abspringende Bewegung überzugehen. So baut er erst Spannung auf, indem er Ton um Ton nach oben steigt (T. 45/46), bevor er unter anderem mit dem Einsatz zweier Fermaten sowie der Rückkehr zum Anfangston einen ruhigen Abschluss bringt (T. 47/48). Die Entspannung währt aber nicht lange. Vielmehr scheint Hook in Takt 49 mit dem Beginn durch einen Quartsprung aufwärts ohne Umschweife auf die Antwort hinzuführen. Er verzögert die Auflösung aber noch einmal kurz durch eine Achtelpause, bevor er mit der Achtelbewegung die Frage unbeantwortet lässt. Auch die variierte

Wiederholung in den Takten 51 und 52 bringt keine Antwort. Hook bewahrt das Geheimnis auch musikalisch.

Eine essentielle Rolle bei der Textausdeutung und der Steigerung der Komplexität nimmt gleichermaßen das Orchester ein, das mit einem Streicherapparat bestehend aus Violinen, Viola sowie Bassstreichern und einer Bläsergruppe mit Flöten, Klarinetten, Hörnern und Fagotten umfangreich ist. Gerade im Vergleich zu den vorhergegangenen Beispielen verwendet Hook in „The Secret“ das Ensemble zudem versierter. Obwohl die satztechnischen Aufgaben der Instrumente klar verteilt sind, nimmt er keine gleichbleibende Verteilung des melodischen und harmonischen Materials vor, sondern komponiert individuelle Linien. Somit können die Instrumente zwar in ihrer primären Funktion als Melodie- und Bassinstrument bestimmt werden, jedoch übernehmen sie häufig Aufgaben der jeweils anderen Gruppe. Ein abwechslungsreicher Orchesterklang ist die Folge.

Der Bass verläuft zunächst rhythmisch geradlinig, da Bewegungen in Achteln, Vierteln sowie halben Noten vorherrschen. Außerdem durchziehen Tonrepetitionen, Sekundschritte und Dreiklangsbrechungen die Stimme, um die zugrundeliegenden Harmonien nachzuvollziehen. Trotzdem variiert Hook den Verlauf ständig durch wechselnde Motive, die meist sequenzartig angeordnet sind. Die Fagotte fungieren dazu primär als Verstärkung, wenn sie die Akkorde auffüllen. Daneben treten sie aber in zwei kurzen Passagen als Melodieinstrumente auf und verdoppeln den Sopran sowie die Klarinetten mit einem leicht abweichenden Verlauf (T. 21–24 und 37–42). Hook setzt sie damit in direktem Zusammenspiel mit den Klarinetten ein, sodass eine Gruppierung in Streicher und Bläser entsteht. Ähnlich wie die Fagotte kommt die Viola zum Einsatz, die ebenso in erster Linie der Bassenerweiterung dient. Da sie zum Beispiel zu Beginn von „The Secret“ schnelle Sechzehntelfiguren im Muster des Alberti-Basses spielt, ergänzt sie die harmonische Struktur (T. 1–7). Trotzdem baut Hook die Bratschen auch mit motivischen Arbeiten wie im instrumentalen Nachspiel ab Takt 53 in den Satz ein. Eine weitere Einsatzweise ist in Form eines rhythmisch und melodisch eigenständigen Verlaufs, mit dem sie kurzzeitig nicht an eine andere Stimme gekoppelt sind. So fügt die Viola ab Takt 29 dem Satz eine weitere rhythmische Ebene mit der Folge der punktierten Viertel und der Synkope hinzu. Die Hörner setzt Hook dagegen hauptsächlich zur Verstärkung des Basses ein, wobei er sie anders als Bratschen und Fagotte auf die Erweiterung der harmonischen Strukturen mit Akkordeinwürfen in Terz-, Quint- oder Oktavabstand beschränkt. Einzig Takt 40/41 bringt eine gegenüber den ansonsten vorherrschenden Tonrepetitionen und Achtelbewegungen etwas größere rhythmische Komplexität mit der Integration einer Triole, auf die Sechzehntelrepetitionen in Terzabstand folgen. Dies könnte Hook als kleinen Hinweis auf den Text mit dem aus Freude tanzenden Herzen integriert haben.

Das erste Instrument der Melodiegruppe in der Partitur sind die Klarinetten. Deren primär melodische Funktion zeigt sich bereits in den ersten acht Takten, in denen sie, in parallel geführte Ober- und Unterstimme geteilt, die Melodie übernehmen, während Hook die Violinen mit der harmonischen Begleitung betraut. Das Verlegen der Melodie bei erstem Erscheinen in die Klarinetten (anstatt in die Violinen) zeigt einen wesentlichen Unterschied von „The Secret“ zu Hooks Vauxhall Songs des unteren Komplexitätslevels. Im weiteren Verlauf wechselt Hook dann die Einsatzweise der Klarinetten zwischen motivischen Einsätzen (T. 9–16), Pausieren (T. 17–20) und Verdoppelung der Melodie (T. 21–26). Die

Abfolge, dass die Klarinetten für den ersten Teil eines Abschnitts aussetzen und erst danach zur Verstärkung der Melodie hinzugezogen werden, ist sowohl für A (T. 17–28) als auch für B (T. 29–44) typisch. In C hingegen nimmt Hook die Klarinetten überhaupt nicht hinzu, sondern begrenzt sie auf die instrumentale Schlussphrase ab Takt 53. Mit dieser Staffelnung erzielt er einen klanglichen Kontrast sowie eine instrumentale Verstärkung und Wirkungssteigerung des Endes des Stücks. In Bezug auf den Bläserapparat sind die Klarinetten damit das Hauptmelodieinstrument, was bei den Streichern die Violinen sind. Diese bringt Hook aber gleichzeitig auch als Bassergänzung wie zum Anfang des Werks zur Anwendung, wenn sie parallel zum Bass, in Ober- und Unterstimme geteilt, verlaufen (T. 1–8). Ab dem Einsatz der Singstimme in Takt 17 bleibt die Aufgabenteilung der hohen Streicher dann gleich. Die ersten Violinen als Oberstimme verdoppeln die Melodie im Sopran oder vollziehen die melodische Kontur nach, während die zweiten Violinen eine begleitende Unterstimme liefern. Die Flöten integriert Hook wie die Hörner nur sporadisch. In ihrer Anlage sind sie trotz Allem durchaus vielseitig, da sie sowohl zur melodischen als auch harmonischen Ausweitung des Klangbilds beitragen und Hook sie auf unterschiedliche Weise heranzieht. Nachdem sie am Beginn pausieren, oktavierern sie ab Takt 5 die Melodie, um ab Takt 9 motivische Ergänzungsarbeit in Form von Sechzehntelläufen zu leisten. Sie dehnen als höchste Stimme des Instrumentalsatzes den Tonrahmen des Stücks erheblich aus.

Daher weist die Instrumentierung von „The Secret“ eine hohe Variabilität auf, wobei Hook Komplexität nicht auf Ebene der Stimmführung erzeugt. Vielmehr sind das Zusammenwirken der Stimmen sowie die Verteilung der Aufgaben verzweigter als bei den Liedern des unteren und bei einigen des mittleren Komplexitätslevels. Hook variiert die Instrumentenkombinationen ständig und erzielt vor allem durch das Pausieren oder die Hinzunahme von Instrumenten einen Wechsel der Dynamik, der besonders gegen Ende von Formteilen der Unterstützung des Aufbaus sowie der Steigerung der Intensität dient. Das Ergebnis ist ein ausbalanciertes Klangbild. Trotzdem erhält Hook die Dominanz der Melodie, da durchweg mindestens ein Instrument zusammen mit dem Sopran die Melodie präsentiert.

Die Einschätzung, dass „The Secret“ dem mittleren Komplexitätslevel angehört, basiert demzufolge darauf, dass Hook individuell auf die Gedichtvorlage eingeht. Selbst wenn er aber dahingehend eine elaboriertere Gestaltung anstrebt, weicht er beispielsweise in melodischer Hinsicht nicht von einer syllabischen Setzweise ab und verzichtet auf Koloraturen und Melismen. Er setzt kaum auf die Integration italienischer Gesangsvirtuosität. Dadurch bleiben selbst seine komplexeren Kompositionen der englischen Volkslied- oder Balladentradition verpflichtet. Komplexität ergibt sich auf anderem Wege, und zwar zum einen durch den abwechslungsreichen Einsatz des Orchesters sowie zum anderen durch eine Form, Harmonik, Melodik und Motivik, die er auf detaillierte Art und Weise in den Dienst der Textausdeutung stellt.

IV.9.3.3. Gehobenes Komplexitätslevel

IV.9.3.3.1. Amphitriton, *A Collection of Songs*, 1773

Die Vauxhall Songs, die dem gehobenen Komplexitätslevel zuzuordnen sind, heben sich von Hooks Werken des mittleren Typs dahingehend ab, dass Hook einen äußerst komplexen Aufbau, eine auf den Text zugeschnittene Melodik sowie eine versierte Instrumentierung kombinierte. Interessanterweise steigerte Hook immer die Komplexität eines Parameters

besonders, was bei der mehrteiligen Kantate „Amphitryon“ aus *A Collection of Songs* von 1773 die Form anbelangt.

James Hook
Text: anonym

Rez. Acc.: Allegro con spirito

6

9

12

16

23

30

34

37

40

43

50

Am-phi-tri-on and his bride a god-like pair, he brave as Mars

55

Andante

and she as Ve-nus fair. On thrones of gold in pur-ple tri-umph plac'd with

59

Allegro

match-less splen-dor held the nup-tial feast,

62

65

whilst the high roof with loud ap-plaus-es

p

#3 #3

69

rung,

f

72

en-rap-tur'd thus the

p

76

Air: Allegro pomposo

hap-py he-ro sung.

f

82

85

88

93

97

Was might - y Jove de - scend - ing, was

102

might - y Jove de - scen - ding with all his wrath di - vine.

106

En-rag'd, en - rag'd, en -

110

rag'd at my pre - tend - ing, to call, to

113

call, to call this charm-er mine,

117

en - rag'd at me pre - tend - ing, to call this charm-er

121

mine, en - rag'd

125

at my pre tend - ing, to call this charm - er mine, to call this

130

charm - er mine,

134

to call this charm - - -

137

er mine.

140

143

147

His shafts of bolt-ed thun-der

152

with bold - ness I de -

156

ride; nor heav'n it-self can sun - der, not

161

heav'n it-self can sun - der, the hearts that love has ty'd, that

165

love has ty'd, not

170

heav'n it-self can sun - der, the hearts that love has ty'd, not heav'n it-self can sun - der, the

176

hearts that love has ty'd, the hearts that

182

love has ty'd, that love has ty'd,

187

that love has ty'd, the

190

heart that love has

193

ty'd.

196

200

Rez.Acc.

The thund' rer heard, he

205

Presto

look'd with venge-ance down.

209

'Till beau-ty's glance dis arm'd his aw full frowns, the mag-ic

212

im-pulse of Al-me-na's eyes, com-pell'd the conq'r-ing God to quit the skies.

216

He feign'd the hus-band's form, pos-sess'd her charms, and pun-ish'd his pre-sump-tion in her arms.

220

Aria: Moderato

228

234

He de - serves sub - lim - est pleas - ures, who re -

241

-veals it not when won. Beau - ty's like the mi - ser's

247

treas - ure, boast it and the fools un - done,

252

boast it, boast it

258

and the fools un - done. Learn by

f *tr* *p*

3

266

this un - guard-ed lov - er, when your se - cret sighs pre - vail,

tr *3*

274

not to let your tongue dis - cov - er, rap - tures that it shou'd con

tr

282

ceal, not to let your tongue dis - cov - er, rap - tures that it

tr *3*

289

shou'd con - ceal, rap - - - - - tures,

tr *3* *3*

296 rap - tures that it shou'd con - ceal, rap - tures that it

302 shou'd con - ceal.

KA 35: Hook, „Amphitruon“, 1773⁸⁷³

Text 40: Hook, „Amphitruon“, 1773

1	Amphitruon and his bride a godlike pair,	a	5
2	He brave as Mars and she as Venus fair.	a	5
3	On thrones of gold in purple triumph plac'd	b	5
4	With matchless splendor held the nuptial feast,	b	5
5	Whilst the high roof with loud applause rung,	c	5
6	Enraptur'd thus the happy hero sung.	c	5
1	Was mighty Jove descending	a	3
2	With all his wrath divine.	b	3
3	Enrag'd at my pretending,	a	3
4	To call this charmer mine.	b	3
5	His shafts of bolted thunder	c	3
6	With boldness I deride;	d	3
7	Not heav'n itself can sunder,	c	3
8	The hearts that love has ty'd.	d	3
1	The thund'rer heard, he look'd with vengeance down,	a	5
2	'Till beauty's glance disarm'd his awfull frown,	a	5
3	The magic impulse of Almena's eyes,	b	5
4	Compell'd the conq'ring God to quit the skies.	b	5
5	He feign'd the husband's form, possess'd her charms,	c	5
6	And punish'd his presumption in her arms.	c	5
1	He deserves sublimest pleasures	a	4
2	Who reveals it not when won,	b	4
3	Beauty's like the miser's treasure	a	4
4	Boast it and the fools undone.	b	4

⁸⁷³ Vgl. Hook, Collection 1773, S. 8–17.

5	Learn by this unguarded lover,	c	4
6	When your secret sighs prevail,	d	4
7	Not to let your tongue discover,	c	4
8	Raptures that it shou'd conceal.	d	4

Die Anlage mit zwei orchesterbegleiteten Rezitativen und zwei Arien spiegelt die Textgrundlage mit vier formal unterschiedlichen Gedichten von John Cunningham (1729–1773) wider. Als Basis der Rezitative dienen jeweils drei weit ausholende Heroic Couplets im fünfhebigen Jambus, in denen sich ganz im Sinne des Rezitativs die Handlung abspielt. Cunningham stellt den Handlungsrahmen sowie die beiden Protagonisten, Amphitriton und dessen Braut Almena, vor. Während des ausgelassenen Hochzeitsfests beginnt Amphitriton zu singen, was als Reflexion seiner Taten in den beiden vergleichsweise kurzen dreihebigen Strophen zu jeweils vier Versen der ersten Arie erfolgt. Darin prahlt er, gegen den mächtigen Jupiter bestanden und Almena gewonnen zu haben. Die Antwort des Donnergotts lässt nicht lange auf sich warten, denn dieser – wiederum als Handlung in den folgenden sechs Versen des Rezitativs dargebracht – nimmt, durch Almenas Schönheit bezirzt, die Form Amphitritions an, fährt vom Himmel herab und verführt die Braut als Bestrafung von Amphitritions Anmaßung. Die moralische Lehre, die aus dem Geschehenen für Menschen wie Amphitriton zu ziehen ist, bildet in den beiden vierhebigen Strophen der zweiten Arie den Abschluss der Kantate.

Damit sticht bereits das von Hook vertonte Gedicht aus der Masse der Vauxhall Songs heraus, und das sowohl auf formaler Ebene mit vier separaten Textabschnitten als auch im Hinblick auf den Inhalt, bei dem Cunningham zwischen Handlungs- und Reflexionspassagen wechselt. Gerade die Gegenüberstellung von Aktion und Gedankengängen arbeitet Hook deutlich heraus, verquickt aber gleichzeitig Rezitative und Arien mithilfe ähnlicher Motive, sodass durch das wiederkehrende Material eine innere Verbindung die Kantate prägt. Daher verspricht das Werk Kontrastreichtum auf der einen Seite, Geschlossenheit auf der anderen Seite, was, wie aus den grundlegenden Parametern ersichtlich ist, zu einer für das Korpus der Vauxhall Songs ungewöhnlich hohen Komplexität führt.

Tabelle 55: Merkmale von „Amphitriton“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Allegro con Spirito	4/4	76 Takte	Rec. acc.	4–12–12–18–14–16	Es-Dur	
Air: Allegro Pomposo	4/4	126 Takte	Ritornell A B	4–8–10 4–4–4–6–4–5–8–4–11 9–6–5–4–20–10	Es-Dur	Nach B-Dur
Presto	4/4	16 Takte	Rec. acc.	16	Es-Dur	
Aria: Moderato	3/4	88 Takte	Ritornell A B A'	4–4–4–4 4–4–4–4–5–4–4 4–6 4–4–4–4–5–8–4	B-Dur	Nach F-Dur

Hook eröffnet die Komposition mit einem umfangreichen Recitativo accompagnato von 76 Takten, das mit der Präsentation von für den weiteren Verlauf wichtigen Elementen als musikalische Einführung der Kantate fungiert. Harmonisch ist es aber relativ unspektakulär, da Es-Dur durchweg erhalten bleibt und Hook nur leichte Anklänge an

benachbarte Tonarten wie B- und As-Dur integriert. Ebenfalls untypisch für einen Rezitativteil, in dem sich eigentlich die Handlung abspielt, ist, dass der Formabschnitt zu Beginn mehr wie ein instrumentales Einleitungsritornell wirkt. Hook wechselt zwischen lyrischen Passagen, in denen die Melodie in den Oberstimmen liegt, und rhythmisch geprägten Abschnitten mit Sechzehntelrepetitionen in Kontrast zu den melodietragenden Achtelläufen im Bass, ohne die Singstimme einzubinden. Erst in Takt 50 folgt mit dem Einsatz des Soprans eine tatsächlich rezitativische Passage mit dem syllabischen Vortrag der Verse 1 bis 4, bevor mit der Rückkehr zum Allegro in Takt 61 das Orchester wieder die Führung übernimmt. Mit den zwei Einschüben der letzten beiden Zeilen, unterlegt von gehaltenen Akkorden im Begleitensemble, erzeugt Hook lediglich kleine Unterbrechungen der dem Anfang des Rezitativs entlehnten Sechzehntelrepetitionen.

Gerade dieses Material weist nun auf die nachfolgende Arie hin, da Hook die Aufteilung mit den prägnanten Tonwiederholungen in den Oberstimmen und dem melodiosen Bassverlauf bereits ab der zweiten Phrase des Ritornells des *Airs* aufgreift. Auch hier stellt er dem Vokalteil eine vergleichsweise lange instrumentale Einleitung von 16 Takten voran, an die sich A und B anschließen, die er deutlich voneinander trennt. Zum einen grenzt der Tonsetzer die Binnenabschnitte durch den Text mit der ersten Gedichtstrophe in A und der zweiten in B ab, zum anderen beendet er A mit elf instrumentalen Takten, die wiederum den Tonrepetitionen gewidmet sind. Auf der Mikroebene strukturiert Hook die Arie ähnlich wie das Rezitativ in unregelmäßigen Phrasen, was zur hohen formalen Komplexität des Allegro Pomposo beiträgt. Lediglich zu Beginn von A wählt er eine leicht verständliche Gliederung in viertaktige Gruppen, während im weiteren Verlauf vor allem durch Wortwiederholungen, Koloraturen, coda-artige Erweiterungen und Sequenzen größere Phrasenkomplexe entstehen. Eine Trennung, gleichzeitig aber auch eine Verbindung der Phrasen erfolgt durch die Versvertonung, da Hook von Anfang an entweder ganze Verse oder einzelne Worte zur Strukturierung wiederholt. So greift er in der ersten Phrase des A-Teils sowohl die erste Zeile als auch die Musik der ersten beiden Takte in den letzten beiden als variierte Wiederholung auf. Das melodische Ende der Passage bringt aber erst die nächste Phrase mit der schrittweise absteigenden Linie mit anschließendem Quintsprung aufwärts, in der Hook den zweiten Vers vertont. Damit verknüpft er die erste und zweite Phrase in A eng miteinander, obwohl die Grenze klar gezogen ist. Im Gegensatz zur vielschichtigen Form der Arie verläuft die Harmonik auf einfachen Bahnen. Hook basiert den Satz auf einem schnellen harmonischen Wechsel oft von Zählzeit zu Zählzeit mit der Dominanz der Hauptfunktionen. Darüber hinaus wählt er nur eine Modulation in die fünfte Stufe B-Dur ab Takt 109 in A, um in B nach Es-Dur, die Anfangstonart des folgenden Rezitativs, zurückzukehren,

Das zweite Rezitativ unterscheidet sich auffällig vom ersten, in dem die Orchesterbegleitung von Beginn an die Botschaft des zugrundeliegenden Textes wiedergibt. Dagegen integriert Hook das Ensemble im Presto weniger deutlich, was allein die ersten Takten zeigen. Fast unerwartet nach dem Ende der Arie vollzieht der Sopran, und nicht das Orchester, mit der rhythmisch freien Darbietung des ersten Verses den abrupten Wechsel vom prahlenden Gesang Amphitrions zu Jupiters Reaktion. Dass dieser durch Amphitrions Aussagen von Zorn erfüllt vom Himmel blickt, unterstützt das Begleitensemble mithilfe von im Presto rasenden Sechzehntelrepetitionen, die wiederum eine musikalische Reminiszenz an die vorhergegangenen Abschnitte der Kantate darstellen. Nach nur fünf Takten reduziert

Hook das Orchester aber wieder auf die akkordische Unterlegung des rezitativischen Versvortrags, um die Handlung so eingängig und verständlich wie möglich zu vermitteln und einen fließenden Übergang zur Arie zu schaffen.

Eigentlich mutet das anschließende Air im Moderato in Anbetracht von Jupiters Zorn überraschend sanft an. Jedoch hat der Gott seine Rache bereits im Rezitativ mit der Verführung Almenas vollzogen, weshalb nun in abgeklärter, ruhiger Manier über das Geschehene reflektiert und die moralische Lehre daraus gezogen wird. Diesen inhaltlichen Umschwung greift Hook mit einer kontrastierenden Vertonung auf. Er tauscht die schnellen Tempi im geraden 4/4-Takt in Es-Dur der ersten drei Abschnitte der Kantate gegen ein B-Dur-Moderato im tänzerischen 3/4-Takt aus und schafft einen Gegenpol. Als formale Grundlage hierfür bedient er sich einer liedhaften Form mit drei Binnenabschnitten in der Folge ABA', bei der er am Ende durch das Aufgreifen des Anfangsmaterials aus A eine Abrundung erzielt. Lediglich in der Versvertonung erfolgt keine Wiederholung von A, da er im ersten Binnenabschnitt die Verse 1 bis 4, in B die fünfte und sechste Zeile und in A' die Verse 7 und 8 vertont. Ebenso leicht nachzuvollziehen ist die Phrasengliederung mit einer viertaktigen Grundstruktur, selbst wenn Hook auch hier am Ende durch Koloraturen und Sequenzen eine coda-artige Ausweitung der Phrasen anstrebt. Die Verständlichkeit der Form unterstützt die Harmonik, da der Komponist in der dritten vokalen Phrase von A in die fünfte Stufe F-Dur moduliert. Erst A' steht dann wieder in der Grundtonart Es-Dur, sodass auch die Harmonik zur Abrundung der Form beiträgt und für Geschlossenheit sorgt.

Wie aus der Betrachtung der formalen Anlage der Kantate hervorgeht, differenziert Hook bei der Gestaltung vor allem der ersten und zweiten Arie deutlich. Dieser Kontrast betrifft Melodik und Motivik noch stärker: Indem er im Allegro Pomposo die rhythmische Ebene in den Fokus rückt, ergibt sich ein dramatischer, vorwärtsdrängender Duktus als Ausdruck von Amphitrions unbedachter Prahlerei. Zu diesem Zweck stattet Hook die Melodie, die aus kurzgliedrigen Vokaleinsätzen mit vielen Pausen besteht, mit zahlreichen Tonwiederholungen aus. Zudem ist der Tonumfang der einzelnen Phrase in der Regel eng gefasst und die Tonfolgen sind aufgrund der häufigen schrittweisen Bewegungen einfach gehalten. Von dieser Gestaltungsweise weicht Hook lediglich für die Koloraturpassagen ab, mit denen er wahrscheinlich auf Amphitrions Überheblichkeit anspielt. Ohne Zweifel integriert er mit den umfangreichen Sechzehntelläufen im Sopran ein für ihn bemerkenswert hohes Level an vokaler Virtuosität, das die Dramatik des Stücks wesentlich erhöht. Die Intensität steigert Hook darüber hinaus mithilfe der trommelnden Tonrepetitionen und prägnanten Sechzehntelmuster in den Begleitstimmen, die entweder die Singstimme unterlegen oder deren Pausieren überbrücken. Das Ensemble bindet er bei der Erschaffung einer dramatischen, pulsierenden Grundstimmung als essentiellen Faktor ein. Nun resultiert die hohe Wirkungskraft des Allegro Pomposo vor allem aus dem häufigen Wechsel von rein instrumentalen, rhythmisch geprägten Taktgruppen und kantablen vokalen Einschüben, was sich zu Beginn des B-Teils belegen lässt. Auf die beiden Einleitungstakte mit der einfach aufsteigenden Linie im Sopran, in denen Amphitriton beginnt von Jupiters Donnerpfeilen zu sprechen und ihn zu verhöhnen, antwortet das Orchester mit der musikalischen Abbildung des Donners durch trommelnde Tonrepetitionen im forte. Sowohl die Anlage von Melodie und Begleitstimmen als auch Rhythmik und Dynamik nutzt Hook, um Amphitrions anmaßende Protzerei und den zu erwartenden Zorn Jupiters wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen.

Einen Kontrapunkt dazu liefert das Moderato, das gegenüber dem dramatischen Allegro Pomposo „volksliedhaft“ anmutet. Gerade im Vergleich zur Rhythmus betonten ersten Arie stellt Hook nun die melodische Komponente ins Zentrum und komponiert einen Vokalteil, dessen meist sequenzartig angelegte Phrasen kaum durch Pausen unterbrochen wird. Außerdem favorisiert er eine melismatische Anlage mit vielen schrittweisen Tonfolgen gegenüber der vorwärtsdrängenden Syllabik des Allegro Pomposo, was auch aufgrund des gemäßigten Tempos eine getragene, sanft fließende Melodie zur Folge hat. Ruhe und Ausgeglichenheit bilden damit die Grundlage zur Vermittlung der moralischen Lehre, die aus den Folgen von Amphitrions Anmaßungen zu ziehen ist. Die Menschen sollten Zurückhaltung und Bescheidenheit üben, anstatt sich in Prahlerei und Selbstverherrlichung zu ergehen. Gerade diese Botschaft unterstreicht Hook durch die musikalische Kontrastierung der beiden Arien.

Selbst ohne eine vollständige Bewertung der Instrumentierung, die aufgrund des reduzierten Drucks der Kantate nicht möglich ist, zeigt sich die hohe Komplexität von „Amphitriton“. Da Hook alle kompositorischen Mittel bei der Umsetzung des Gedichts einbezieht, geht er detailliert auf die Textgrundlage ein. Besonders die formale Gestaltung sticht dabei ins Auge, da diese das Werk von den übrigen Hook'schen Beiträgen zum Repertoire abhebt und der Komposition einen individuellen Zug verleiht.

IV.9.3.3.2. When Edward Left His Native Plain, Add MS 28971, 1800

Ein Aspekt, der sich anhand von „Amphitriton“ nicht vollständig darlegen lässt, betrifft Hooks Vorgehensweise bei der Instrumentierung, da für die Kantate nur eine reduzierte Druckfassung vorliegt. Konkrete Aussagen über die Behandlung des Begleitensembles bei den Hook'schen Vauxhall Songs des gehobenen Komplexitätslevels ermöglicht dagegen „When Edward Left His Native Plain“ aus dem Jahr 1800. Dieses Lied ist als Teil der Handschrift Add MS 28971 vollständig erhalten und exemplifiziert, obwohl Hook eine vergleichsweise kleine Besetzung mit Flöten, Hörnern, Streichern und Bass einsetzt, seine abwechslungsreiche Verwendung des Orchesters.

James Hook
Text: anonym

Andantino e sempre piano

19

When Ed-ward left his na-tive plain, he heav'd a sigh, he

pp

29

drop'd a tear, e'er spring re-turns thy con-stant swain, thy faith-ful Ed-ward will be here.

39

Allegro ma non troppo

Had Ed-ward been true, oh, how

p

44

bless'd I had been, each flow'ret more sweet and more gay ev'-ry scene, if

47

he had been true, so I had been too, but if with an-oth-er he seeks to de-light, to be

51

true to my-self I his false-hood re-quite,

55

his false-hood re - quite, his

59

false-hood re-quite, his false - hood re-quite. Young

mf *f* *p*

63

Hen-ry is true, so I will be too, at the dance on the green, at the wake or the fair, at the

67

dance on the green, at the wake or the fair I'll be hap-py and mer-ry, I'll be

70

hap - py and mer - ry, tho' faith - less Ed - ward is not there.

73

At the

77

dance on the green, at the wake on the fair I'll be hap - py and mer - ry, be hap - py and mer - ry tho'

81

faith - less Ed - ward is not there,

85

tho' faith - less, faith-less.

89

Ed - ward is__ not_ there,

93

tho' faith - less, faith-less

97

Ed - ward is__ not_ there, faith - less Ed - ward is not there, faith - less Ed - ward is not

100

Andante

there, tho' faith-less Ed - ward is__not there.

pp *espressivo* *ff*

KA 36: Hook, „When Edward Left His Native Plain“, 1800⁸⁷⁴

Text 41: Hook, „When Edward Left His Native Plain“, 1800

1	When Edward left his native plain,	a	4
2	He heav'd a sigh, he drop't a tear,	b	4
3	E'er spring returns thy constant swain,	a	4
4	Thy faithful Edward will be here.	b	4
5	Tho' Edward vow'd and I believ'd,	c	4
6	Ah, blooming flow'rets why so far,	d	4

⁸⁷⁴ Vgl. Add MS 28971, f. 21–25.

7	Alas! Ye prove that I'm deceiv'd,	c	4
8	For faithless Edward is not here.	d	4
9	The early lark proclaims the spring,	e	4
10	The thrush delights with notes so clear,	f	4
11	The flow'rs will bloom and birds will sing,	e	4
12	Tho' faithless Edward is not here.	f	4
1	Had Edward been true, oh, how bless'd I had been,	g	4
2	Each flow'ret more sweet and more gay ev'ry scene,	g	4
3	If he had been true, so I had been too,	h	4
4	But if with another he seeks to delight,	i	4
5	To be true to myself I his falsehood requite.	i	4
6	Young Henry is true, so I will be too,	h	4
7	At the dance on the green, at the wake or the fair,	j	4
8	I'll be happy and merry, tho' faithless Edward is not there.	j	4

Eine vergleichsweise hohe Komplexität herrscht schon in der Textgrundlage vor. Diese umfasst drei regelmäßige Strophen zu vier Versen im vierhebigen Jambus und Kreuzreim, auf die eine acht Verse lange Strophe mit Schweif- und angehängtem Paarreim im unreinen vierhebigen Anapäst folgt. Der formalen Unregelmäßigkeit entspricht der ungewöhnliche Inhalt: Während das lyrische Ich, eine nicht näher spezifizierte Frau, in den ersten drei Strophen beschreibt, wie sie vergeblich auf die Rückkehr ihres geliebten Edwards im Frühling wartet, erkennt sie in der letzten Strophe Edwards Untreue. Sie versinkt aber nicht in Selbstmitleid, sondern sucht stattdessen ihr Glück bei einem anderen Mann, Henry.

Die Zweiteilung greift Hook in seiner Vertonung auf, indem er eine komplexe zweiteilige Makroform mit einem strophischen Andantino e sempre piano, gefolgt von einem dreiteiligen Allegro ma non troppo, wählt.

Tabelle 56: Merkmale von „When Edward Left His Native Plain“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andantino e sempre piano	2/4	42 Takte	Ritornell A	4-4-4-4-6 4-4-4-4-4	A-Dur	
Allegro ma non troppo	4/4	62 Takte	A B C	4-16 4-10 4-20-4	A-Dur	Nach E-Dur

Entgegen der Vielschichtigkeit der Makrostruktur scheint auf der Mikroebene die thematische Schlichtheit des Liebesgedichts durch, da vor allem das Andantino von „volksliedartigem“ Charakter ist. Die einteilige Strophenform, die ein umfangreiches Instrumentalritornell von 22 Takten eröffnet, besteht aus einer einfachen Aneinanderreihung viertaktiger Phrasen. Zudem bleibt Hook durchweg in A-Dur und vertraut mithilfe klarer Kadenzpunkte, schneller Akkordwechsel, dominierender Hauptfunktionen und des Verzichts auf Dissonanzen auf eine leicht verständliche Harmonik. Eine Nähe zum Volkslied resultiert gleichfalls aus der Versvertonung und melodischen Phrasengestaltung, wenn Hook je viertaktiger Phrase eine Strophenzeile ohne Textwiederholung setzt. Die Phrasen können außerdem in zweitaktige Gruppen, aufgrund der Melodiebewegung als Vorder- und Nachsatz zu verstehen, unterteilt werden. Im Hinblick auf den Gesamtverlauf legt Hook dennoch jede Phrase individuell an,

sodass sich der Vokalteil durch das Schema abcd trotz der strophischen Form variabel präsentiert. Trotzdem baut der Tonsetzer sozusagen als vereinendes Element ein Grundmotiv in alle Phrasen des Andantino ein, und zwar eine punktierte Achtel gefolgt von einer Sechzehntel. Trotz allem ist die Melodie von großer Schlichtheit geprägt, was bereits aus der Simplizität des Hauptmotivs resultiert. Dieses setzt Hook in der ersten Phrase zunächst in der Variante Sechzehntel gefolgt von punktierter Achtel mit Terzsprung abwärts – möglicherweise gedacht als Hinweis auf die Unbeständigkeit Edwards – ein, bevor er für die nachfolgenden Phrasen durch die Bevorzugung von Tonschritten und das Voranstellen der punktierten Achtel in einen linienhaften Melodieverlauf übergeht. Damit ergänzt eine melodisch ruhige Passage die anfängliche Sprunghaftigkeit. Im Andantino zielt Hook aber durchweg auf eine melodiöse Linie ab, was die zahlreichen Verzierungen, vor allem die Doppelschläge, sowie die häufige Setzweise von zwei Tönen für eine Silbe bezeugen.

Eine höhere Komplexität als im strophischen Teil von „When Edward Left His Native Plain“ weist das Allegro ma non troppo auf, selbst wenn auch diese Passage „volksliedhafte“ Züge trägt. Hierfür wechselt Hook in ein schnelles Allegro im 4/4-Takt ohne instrumentale Einleitung, wodurch er den unvermittelten Stimmungswechsel des Gedichts wiedergibt. So wie das Allegro ohne Überleitung oder Vorbereitung beginnt, wartet das lyrische Ich nicht unglücklich auf Edward, sondern entscheidet sich spontan, das Leben unbeschwert mit Henry zu genießen. Formal wählt Hook – ähnlich wie im Andantino – eine variable Mikroform mit drei melodisch unterschiedlichen Bereichen in der Folge ABC und einer Modulation von A-Dur in die fünfte Stufe E-Dur im A-Teil. Ansonsten ist die Harmonik wie im Andantino auf eine leichte Verständlichkeit ausgerichtet. Die Binnenabschnitte des Allegro legt Hook aber umfangreicher an mit je einer eröffnenden viertaktigen Phrase, auf die ein langer Komplex folgt. Die Zusammengehörigkeit mehrerer Takte ist einerseits ein Ergebnis der Integration von Koloraturen, andererseits der Aneinanderreihung zweitaktiger Gruppen, durch die Hook die Melodie aufgrund von oft coda-artiger Wiederholung ohne deutliche melodische oder harmonische Einschnitte immer weiter spinnt. Die Trennung von A, B und C macht er durch zwei instrumentale Abschlusstakte von A zu B und einer Generalpause im Orchester mit Fermate im Übergang zu C kenntlich. Im Hinblick auf die Versvertonung tritt diese Abgrenzung weniger stark zutage, da Hook keine geradlinige Vorgehensweise wie im Andantino wählt. Die Verse 1 bis 5 der zugrundeliegenden Strophe, von denen er den zweiten Abschnitt der fünften Zeile zum Abschluss von A mehrmals wiederholt, bilden die Grundlage von A. B und C basiert er dagegen auf den letzten drei Versen, obwohl er in C die Zeilen, die Henry als den neuen Geliebten herausstellen, nicht nochmals aufgreift. Vielmehr legt er den Schwerpunkt auf die letzten beiden Verse und damit auf das Glück des lyrischen Ichs ohne den untreuen Edward. Auch melodisch bringt das Allegro einen Stimmungswechsel zu dem vorangestellten Andantino, wenn Hook von der Wiederverwendung des punktierten Grundmotivs des Andantino absieht. Vielmehr wählt er eine schlichte Linie mit Viertel- und Achtelnoten ohne Punktierungen und mit simplen Tonfolgen unter Bevorzugung von Tonschritten und kleinen Tonsprüngen. Zudem strukturiert er die Phrasen mithilfe von Wiederholung und Sequenzierung kurzer melodischer Floskeln, wodurch vor allem die großen Phrasenkomplexe am Ende von A, B und C coda-artige Züge erhalten. Die einzige Komplizierung der Melodik betrifft die Integration von Sechzehntelläufen in A und C. Weil Hook in B keine Koloraturen einbaut, fungieren A und C damit ein Stück weit als

melodischer Rahmen eines durchweg schlichten, „volksliedhaften“ Mittelteils. Zusätzliche Abrundung der Komposition wird zudem durch die viertaktige Endphrase erreicht. Hierfür ersetzt Hook das schnelle Allegro durch ein verlangsamendes Andante und greift die punktierten Motive des Andantino auf, sodass er sowohl im Hinblick auf das Tempo als auch in Anbetracht des motivischen Rückbezugs einen Bogen spannt und die Geschlossenheit des Werks erreicht.

Den Kontrast von Andantino und Allegro verstärkt Hook durch die Verwendung des Orchesters, obwohl er in beiden Bereichen dasselbe Ensemble verwendet. Ebenfalls analog ist die Aufteilung des Klangkörpers mit den Violinen und Flöten als Hauptmelodieinstrumente, während das restliche Ensemble der Bassgruppe angehört. Anhand dieser Punkte ist die zu Beginn angedeutete hohe Komplexität der Instrumentierung also noch nicht erkennbar. Sie betrifft vor allem die individuelle Konzeption der Stimmen, da Hook – anders als in den Liedern des unteren Komplexitätslevels – nicht nur eine Melodie- und eine Basslinie anlegt und dasselbe Material allen Instrumenten zuweist. In „When Edward Left His Native Plain“ komponiert er, wie das Instrumentalritornell des Andantino zeigt, eine melodische Oberstimme in der Regel in den ersten Violinen oder Flöten, unter die er eine nicht parallel verlaufende Unterstimme in den zweiten Violinen oder Flöten legt. Dazu kommen eine weitere Unterstimme in den Bratschen, die Basslinie und die harmonische Verstärkung durch die Hörner. Um auffällige Klangfarbenwechsel zu erzielen, greift Hook im Verlauf des Werks immer wieder auf andere Kombinationen zurück. So folgt zu Beginn auf einen Block, den die Violinen präsentieren, eine Passage mit Flöten und Violinen, bevor Flöten und Hörner das Ritornell solistisch beenden. Darüber hinaus fungieren die Violinen und Flöten auch ab Einsatz des Soprans nicht als reine Verdoppelung der Singstimme, sondern erhalten motivische Einsätze wie etwa im A-Teil des Allegro mit motivischen Umspielungen der Melodie im Sopran (T. 48/49). Weitere Komplexität des Instrumentalsatzes erzeugt die abweichende Anlage der Begleitstimmen in Andantino und Allegro. Für den zweiten Abschnitt der Komposition ändert Hook vor allem die Linien der zweiten Violinen und Harmonieinstrumente. Während er im Andantino alle Stimmen mit melodischen Verläufen betraut, beschränkt er die Harmonieinstrumente für weite Teile des Allegro auf begleitende Sechzehntel- oder Achtermuster. Dadurch ergibt sich eine eindeutige Aufteilung des Orchesters in Melodie- und Bassinstrumente, bei der die Melodie nicht durch die melodische Verstärkung (wie im Andantino) in den Vordergrund tritt, sondern durch die Reduzierung der Stimmen auf repetierende Begleitelemente. Erst für das abschließende Andante kehrt Hook zur anfänglichen Verwendung der Stimmen aus dem Andantino zurück, weshalb der Instrumentalsatz sehr abwechslungsreich erscheint und trotz des vergleichsweise kleinen Klangkörpers von großen klanglichen Kontrasten durchzogen ist.

Damit beruht die gehobene Komplexität des Songs auf verschiedenen Aspekten: Die vielschichtige Großform und ausgeprägte Gegenüberstellung von Andantino und Allegro paart Hook mit einer originellen Instrumentierung, die er ganz der inhaltlichen Zweiteilung des Werks gemäß konstruiert. Trotz der schlichten Harmonik und einer in den Grundzügen „volksliedhaften“ Melodik ist „When Edward Left His Native Plain“ daher dem gehobenen Komplexitätslevel zuzurechnen.

IV.9.3.3.3. Hark, 'Tis the Lark, Add MS 28971, 1801

Noch deutlicher als „When Edward Left His Native Plain“ offenbart „Hark, 'Tis the Lark“ die Nähe zum gehobenen Komplexitätslevel; vor allem, weil die Komposition in mehreren Aspekten den musikalisch anspruchsvollen Arien des englischen Musiktheaters um die Jahrhundertwende ähnelt.

James Hook
Text: anonym

Allegretto

7

13

20

25

30

Hark, hark, hark, 'tis the

f

36

lark, sweet her-ald of morn, 'tis the lark, sweet her-ald of morn, sweet notes that pro

41

claim the re - turn of my swain. Hark, hark, hark, 'tis the

46

lark, sweet her-ald of morn, 'tis the lark, sweet her-ald of morn, sweet notes that pro

51

claim the re - turn of my swain, how en - liven - ing the strain, how

56

cheer - ful the dawn, which brings the dear youth to my sight once a -

61

gain, _____ to my sight once a - gain,

tr

67

Last time to Coda

once _____ a - gain.

tr

f

73

The night-in-gale's song gave the word_ to de - part, _ tho' sweet yet how plain-tive the war - blers

p

81

mourn, his notes spoke the feel - ing of Hen - ry's_ fond heart, _ his notes spoke the feel - ing of_

88

Hen - ry's_ fond heart, _ and the soft_ sigh of pit-y, of pit-y my own

tr

95

gain. Hark,

100

hark 'tis the lark, lark, lark, lark, lark, lark, 'tis the lark, the sweet her-ald of morn,

105

the sweet her-ald of morn,

110

ad lib. sweet her - ald of morn.

116

f

KA 37: Hook, „Hark, 'Tis the Lark“, 1801⁸⁷⁵

⁸⁷⁵ Vgl. Add MS 28971, f. 150–157.

Text 42: Hook, „Hark, 'Tis the Lark“, 1801

1	Hark, 'tis the lark, sweet herald of morn,	a	4
2	Sweet notes that proclaim the return of my swain.	b	4
3	How enlivening the strain, how cheerful the dawn,	a	4
4	Which brings the dear youth to my sight once again.	b	4
5	The nightingale's song gave the word to depart,	c	4
6	Tho' sweet yet how plaintive the warblers mourn,	d	4
7	His notes spoke the feeling of Henry's fond heart,	c	4
8	And the soft sigh of pity, of pity, my own.	d	4

Bei der Textgrundlage handelt es sich um ein für das 18. Jahrhundert konventionelles Liebesgedicht im vierhebigen Anapäst und Kreuzreim. Während das lyrische Ich in der ersten Strophe die Rückkehr des Geliebten Henry noch freudig und voll Ungeduld erwartet, muss es in der zweiten Strophe dann vom schmerzvollen Abschied berichten. Die Darstellung der Natur, die einerseits den Aktionsrahmen bildet, andererseits mit dem Gesang von Lerche und Nachtigall regelrecht als Handlungsträger fungiert, ist dabei das wichtigste Element des Textes. Interessanterweise setzt der anonyme Autor gerade die beiden Singvögel dazu ein, die gegensätzlichen Stimmungen der zwei Strophen auszudrücken. Während die Lerche in der ersten Strophe die Ankunft Henrys voller Ausgelassenheit und Freude ankündigt, begleitet die Nachtigall den Abschied der Liebenden mit klagendem Gesang. Beide Vögel identifiziert der Dichter mit antithetischen Emotionen und verstärkt mit deren Integration die Zweiteilung des Gedichts.

Besonders diesen inneren Kontrast mit der Gegenüberstellung von zwei Strophen stellt Hook in den Mittelpunkt seiner Vertonung, wodurch sich bereits auf formaler Ebene eine Ähnlichkeit zum Repertoire der zeitgenössischen Oper ergibt.

Tabelle 57: Merkmale von „Hark, 'Tis the Lark“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Allegretto	6/8	188 Takte	Ritornell A B Ritornell A Coda	6-4-6-4-4-9 6-4-6-4-4-6-6-4 4-4-4-4-8 6-4-6-4-4-9 6-4-6-4-4-6-6 4-4-9-5	C-Dur	Nach a-Moll

Die Analogie zeigt sich darin, dass Hook auf eine Da-Capo-Form mit einleitendem Instrumentalritornell und abschließender Coda zurückgreift, bei der die erste Strophe in A die zweite Strophe in B einrahmt. Damit beschließt Henrys fröhliche Rückkehr das Werk und bringt einen versöhnlichen Abschluss ganz im Stile der Vauxhall Songs, bei denen die Vermittlung von Harmonie und Zufriedenheit das Hauptziel ist. Dass das Glück des Liebespaars im Mittelpunkt steht, verdeutlicht auch das Allegretto im bewegten 6/8-Takt, dessen heitere Grundstimmung die Grundtonart C-Dur verstärkt. Auf dieser Basis kann das Zwitschern der Lerche – bereits im Liedtitel als Hauptelement identifiziert – durchdringend wirken. Nur den Abschied der Liebenden in B mit dem Nachtigallengesang charakterisiert Hook mithilfe der Haupttonart a-Moll als traurig, wodurch er die Konfrontation von A und B sowie von Lerche und Nachtigall harmonisch kennzeichnet. Um am Ende von B aber wieder

zur Fröhlichkeit der ersten Strophe zurückzukehren, schließt Hook den Formteil mit dem G-Dur-Akkord als nach C-Dur strebende Dominante. Die überaus klar strukturierte Makroform füllt Hook auf der Mikroebene mit umfangreichen Binnenabschnitten und unregelmäßig langen Phrasen aus, innerhalb derer die erste Strophe durch den größeren Umfang der A-Teile gegenüber B und die Verlängerung des wiederholten A-Teils durch eine Coda mehr Gewicht erhält. Die Prävalenz von A ergibt sich dabei aus der Satzweise der Verse. Während Hook in A von Beginn an ganze Verse oder Versabschnitte wiederholt, vertont er in B je eine Gedichtzeile pro viertaktige Phrase und bringt nur den siebten Vers zweimal. Mit dieser Anlage erinnert das Lied an die von Ernest Warburton konstatierte typische Gestaltungsweise von Bachs Da-Capo- und dreiteiligen-Arien, weshalb sich an der Verwendung derartiger Schemata eine Verbindung von „Hark, 'Tis the Lark“ zu den Arien des zeitgenössischen Opernrepertoires auftut.⁸⁷⁶

Gerade die musikalische Kontrastierung der Rahmen- und Binnenabschnitte ist ein wesentliches Element der Da-Capo-Form, was Hook auch bei der Melodik von „Hark, 'Tis the Lark“ umsetzt. Trotzdem bevorzugt er für das komplette Stück erst einmal eine in den Grundzügen syllabische Silbenvertonung, die er durch kurze zwei oder drei Töne umfassende Melismen auflockert. Bezeichnend für seine Kompositionsweise strukturiert er die Melodie mithilfe von Wiederholung und Sequenzierung einzelner Takte oder ganzer Phrasen. So greift er in A die ersten beiden Phrasen in leicht veränderter Form in den Phrasen drei und vier nochmals auf, bevor er neues Material mit immer längeren Melismen ab Takt 54 bringt. Melodische Unterschiede zwischen A und B treten erst im Detail auf, da A ganz auf die fröhliche Verkündung von Henrys sehnlichst erwarteter Rückkehr durch die Lerche ausgelegt ist. Dafür vertraut Hook auf eine an sich schlichte Melodie mit einfachen Tonfolgen und Rhythmen wie etwa bei der Eröffnung des Vokalteils, wenn der Sopran mit in Sekunden langsam aufsteigenden punktierten Viertelnoten eindringlich zum Horchen auffordert. Nachdem Hook mithilfe des abwärts gerichteten C-Dur-Dreiklangs die Lerche als Bote charakterisiert, schließt er einen eingängigen Wechsel zwischen c und d an, um dann kurzerhand auf der Terz e zu enden. Über diese schlichte Melodie setzt die Piccoloflöte – das Symbol der Lerche – kleine Motive mit kurzen, wechselnden Notenwerten und Trillern, sodass fröhliches Vogelgezwitscher den Gesang des lyrischen Ichs begleitet. Nun nimmt die Singstimme den Vogelgesang der Flöte im Verlauf von A auf, indem sich der Sopran ab Takt 54 im direkten Zusammenspiel mit der Piccoloflöte zunehmend melismatischer und koloraturreicher bewegt. In B reduziert Hook dagegen die Piccoloflöte auf kurze Einsätze und bindet das Instrument erst zum Ende des Abschnitts mit einer verzierten Oberstimme, passend zum Stimmungswechsel hin zur Wiederholung des A-Teils, wieder stärker ein. Auch die Melodie im Sopran hat in B einen anderen Charakter als in A. Hook bevorzugt für B längere Notenwerte und endet die Singstimme mit einem über fünf Takte gehaltenen g², das wie ein letzter schmerz erfüllter Aufschrei kurz vor Henrys Rückkehr wirkt. Darüber hinaus verwendet Hook kaum ausgreifende Tonsprünge, sondern favorisiert schrittweise Verläufe oder Terzsprünge, sodass eine getragene, legato-geführte Linie entsteht. Eine Abgrenzung von A und B erfolgt außerdem durch die Beschränkung der Koloraturen als Ausdruck des unbeschwerten Lerchengesangs auf die Rahmenteile, die dadurch an vokaler Virtuosität und Wirkungskraft gewinnen. Gleichzeitig fungieren die schnellen Läufe zur Darstellung des

⁸⁷⁶ Vgl. die Ausführungen zu den bei Bach auftretenden Schemata in Kapitel IV.7.5.1.

heiteren Lerchengesangs, dem Hook in B eine klagende legato-Linie als Ausdruck der Nachtigall entgegen setzt.

Wie die Melodik prägt die Gegenüberstellung von A und B die Behandlung des Orchesters, das als wichtige Komponente der Textausdeutung fungiert. Vor allem mit dem prominenten Einsatz der Piccoloflöte und der Querflöte als Symbole der Lerche geht Hook schließlich offensichtlich auf das Gedicht ein. In den Rahmenteilten weist er der Piccoloflöte zur Darstellung der Lerche eine fundamentale Rolle zu, was die Querflöten mit zwei melodisch motivierten Linien klanglich ergänzen. Die Hörner vervollständigen mit einfachen akkordischen Einsätzen den Bläserapparat, dem Hook einen Streichersatz mit in den Rahmenabschnitten meist eigenständiger Ober-, Mittel- und Unterstimme zur Seite stellt. Eine klanglich dichte Begleitung ergibt sich aus den zahlreichen, sich in Rhythmus- und Melodieverlauf zwar ergänzenden, gleichzeitig jedoch abweichenden Stimmen. Da die Verdoppelung oder Umspielung der Melodie in der Regel den ersten Violinen obliegt, tritt die Melodie aber trotz des vollen Instrumentalsatzes und der Oberstimme in der Piccoloflöte im A-Teil deutlich zutage. In B vereinfacht Hook die Begleitung merklich. Während die ersten Violinen weiterhin den Sopran verdoppeln, erhalten die zweiten Violinen eine fast durchweg parallel geführte Unterstimme; Violen und Bass liefern das harmonische Fundament. Damit erhöht sich die klangliche Einheitlichkeit des Satzes aufgrund der Zunahme der rhythmischen Parallelführung der Streicher. Die Rücknahme des Orchesters in B beeinflusst aber allen voran die Bläser, die Hook auf kurze motivische Einsätze reduziert oder über weite Strecken pausieren lässt, insbesondere die Hörner, aber auch die Flöten. Um den klagenden Gesang der Nachtigall zu betonen, dünnt er die Instrumentalbegleitung aus.

Eine weitere Komponente bei der Differenzierung von A und B durch die Instrumentation ist die Interaktion von Sing- und Instrumentalstimmen, die Hook den Rahmenteilten vorbehält. Dass er hierfür primär die Piccoloflöte benutzt, liegt auf der Hand. Ab Takt 39 beispielsweise lässt er sie schnelle Begleitfiguren spielen, bestehend aus Sechzehntel- und Achtelfolgen oder Trillern über die punktierten Viertelnoten des Soprans, sodass bewegliche, hohe Flötenklänge die Ruhepunkte in der Singstimme begleiten. Eine andere Form des Zusammenspiels liegt im Austausch von Motiven, was sich ab Takt 54 vor Augen führen lässt. Hier antwortet die Piccoloflöte auf den Sopran, indem sie den Sechzehntellauf des vorherigen Takts aus der Singstimme wiederholt. Aufgrund der höheren Lage der Piccoloflöte, aber auch aufgrund der ausgehaltenen punktierten Viertel im Sopran, entsteht ein durchdringendes Echo als Ausdruck des Lerchengesangs. Auf diese Weise treten in den Rahmenabschnitten die Stimmen, allen voran Piccoloflöte und Sopran, in ein Zwiegespräch ein, sodass die freudige Nachricht von Henrys Rückkehr durch die Lerche und damit der Singvogel als dominierendes Element der Komposition in den Fokus rücken. Ähnlich wie Form, Harmonik und Melodik legt Hook auch die Instrumentierung ganz auf die Ausdeutung der inhaltlichen Schwerpunkte des Gedichts, mit besonderer Hervorhebung der ersten Strophe, an.

Hooks Hauptanliegen ist es, die beiden konträren Stimmungen der Textgrundlage so wirkungsvoll wie möglich umzusetzen. Ganz im Stil der Da-Capo-Arie der zeitgenössischen Oper durchzieht die Gegenüberstellung von A und B alle Parameter der Hook'schen Vertonung, weshalb die Komposition zum einen von einer gehobenen Komplexität zeugt, zum anderen den musikalisch anspruchsvollen Werken für das Musiktheater nahesteht.

IV.9.3.3.4. Hark the Silver Trumpet Sound, Add Ms 6638, 1803

Wie Hook in „Hark, 'Tis the Lark“ die Lerche als prägenden Bestandteil des Lieds behandelt, wird auch die musikalische Anlage des letzten Beispiels für eine gehobene Komplexität in seinem Schaffen für Vauxhall von einem Bild bestimmt. In „Hark the Silver Trumpet Sound“ – Teil von MS.Add.6638 und 1803 für eine Darbietung von Alicia Daniels (gest. 1826) in Vauxhall komponiert – ist dies die Trompete.⁸⁷⁷ Um das Instrument und seine Signalfunktion in Szene zu setzen, richtet Hook alle kompositorischen Ebenen an dieser Thematik aus. Wie bei „Hark, 'Tis the Lark“ schafft er ein Werk, in dem er originell auf die Facetten des Textes eingeht.

James Hook
Text: anonym

Allegro con Spirito

ff

10

f

17

Hark, hark, hark, the sil-ver trum-pet sounds, the sil-ver trum-pet sounds, and swells the gale with wars a-

25

larms, and swells the gale with wars a - larms,

p

⁸⁷⁷ Vgl. Cambridge University Library. Manuscript. MS.Add.6638 GB-Cu. <<http://ul-newton.lib.cam.ac.uk/vwebv/holdingsInfo?searchId=174&recCount=25&recPointer=15&bibId=4446874>>.

29

33

loud - er the tent - ed field re - sounds, arm Bre - tons, arm, to arms, to arms, the

38

sil - ver trum - pet calls to arms, to arms,

43

48

the trum - pet calls to

53

arms. Each val - iant_ youth now

ff

59

leaves his_ home, a sweet-heart or a wife to_ guard, each val - iant_

p

3

66

youth now leaves his_ home, a sweet-heart or a wife to_ guard.

73

Ea - ger the toils of war re - sume, ea - ger the toils of war re -

80

sume, his fair one's smile the sweet_ re - ward, his fair one's smile the

87

sweet re - ward, his fair one's smile the_ sweet re - ward. Hark, hark,

94

hark, the sil-ver trum-pet sounds, the sil-ver trum-pet sounds, and swells the gale with wars a -

101

larms, and swells the gale with wars a - larms,

105

109

loud - er the tent-ed field re - sounds arm Bre-tons, arm, loud - er the tent-ed field re -

115

sounds arm Bre-tons, arm, to arms,

119

arms, to arms. the sil-ver Trum-pet calls to arms,

125

130

the Trum - pet calls

134

to arms,

gewidmet. Diese Zweiteilung vollzieht der Dichter auch sprachlich, und zwar mithilfe der Parallelität des Kreuzreims und des durchgehenden vierhebigen Jambus. Lediglich der vierte Vers weicht davon ab, wenn durch das Einfügen des „Arm Bretons“ eine Ausdehnung auf fünf Hebungen erfolgt. Möglicherweise geht diese Ausdehnung jedoch auf eine nachträgliche Textänderung in Zusammenhang mit der Vertonung zurück, um eine unmissverständliche Verbindung zum britischen Volk herzustellen.

Insbesondere Gefühle von nationaler Verantwortung hervorzurufen, scheint damit das Hauptaugenmerk von „Hark the Silver Trumpet Sound“ zu sein. Dahingehend legt Hook dann seine Musik auch an, die mithilfe einer auffällig hohen Komplexität in allen kompositorischen Bereichen auf die Darstellung eines kraftvollen Kriegsaufrufs abzielt.

Tabelle 58: Merkmale von „Hark the Silver Trumpet Sound“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Allegro con spirito	Alla breve	159 Takte	Ritornell A B A'	4-4-6 4-10-4-4-16 4-4-4-4-4-4-4-4 4-4 6-10-4-4-6-12-12-10-4	D-Dur	Nach A-Dur Nach G-Dur und h-Moll

Als Grundlage hierfür wählt Hook ein vorwärtsdrängendes Allegro con spirito im Alla breve-Takt, das er in der Reprisesform ABA' anlegt, bei der A' nach 15 Takten deutlich von A abweicht. Somit liegt der Schwerpunkt auf dem Waffenruf der ersten Strophe, die den Rahmen der zweiten Strophe im Mittelteil bildet. Da A und A' außerdem wesentlich umfangreicher als B sind, verstärkt sich deren Übergewicht gegenüber B noch weiter. Dazu trägt auch die Phrasenstruktur von A und A' bei, weicht Hook hierfür schließlich von der regelmäßigen Viertaktigkeit in B aufgrund von Materialwiederholung, Koloraturen oder codaartiger Erweiterung ab. Auf der Mikroebene bewerkstelligt er trotzdem in allen drei Makroteilen eine deutliche Gliederung, indem er Melodiematerial und Motive mithilfe von Wiederholung und Sequenzierung strukturiert. Dadurch nimmt die formale Klarheit, in gewisser Weise auch die Schärfe der Komposition zu, was sich als Basis für eine anschauliche Umsetzung der Kriegsthematik anbietet. Mit der von Beginn an klar etablierten Grundtonart D-Dur, die sich hervorragend für die Terz-, Quart- und Quintsprünge von Fanfaren eignet, entspricht Hook den zum Krieg aufrufenden Trompetenklängen noch offensichtlicher. Die harmonische Wirkung verstärkt sich zudem, da er mit einem ständigen Wechsel von Tonika und Dominante beginnt und erst ab Takt 33 zum Beginn der Modulation nach A-Dur die Doppeldominante einbringt. Obwohl der Anfang damit auf harmonische Simplizität hindeutet, gewinnt die Harmonik ab da schnell an Bewegung. Vor allem B wirkt durch zahlreiche dominantische Akkorde mit unterschiedlichen Zielklängen harmonisch offen, wenn Hook für eine Phrase in Richtung der vierten Stufe G-Dur geht (auth. Schluss T. 75/76), um dann wieder A-Dur anzuschließen (auth. Schluss T. 79/80). Ein weiteres tonales Zentrum, das eine etwas längere Passage dominiert, ist h-Moll, in dem Hook bis zum Ende von B bleibt (auth. Kadenz T. 91/92). Demzufolge bewegt sich der Mittelteil ohne ein einziges tonales Zentrum in verschiedene Richtungen, wohingegen A' mit dem durchgehenden D-Dur geradlinig verläuft. Eine gehobene Komplexität, sowohl im Vergleich

mit Hooks eigenen Liedern als auch mit denen anderer Komponisten, ist in diesem Bereich gewährleistet. Gleichzeitig verstärkt sich durch den harmonischen Plan die Gegenüberstellung der Rahmenteile und B.

Auch bei der Melodik zeichnet sich Hooks Streben nach der Ausarbeitung eines starken Kontrasts zwischen A/A' und B ab. So verzichtet Hook in B auf jegliche Koloraturen oder gar Melismen, die prägender Bestandteil der Rahmenbereiche sind. Zudem untergliedert er B in vergleichsweise kurze Passagen, was in Teilen auf die Textgrundlage zurückzuführen ist. Zunächst trennt er die Phrasen entweder durch Pausen oder den Einsatz von rhythmischen Endpunkten zum Beispiel in Form von punktierten halben Noten, sodass sich kurzgliedrige Taktgruppen aneinanderreihen. Dabei beruhen die Phrasen und teilweise deren Binnenabschnitte auf variiertem Wiederholung des thematischen Materials, was Hook in A und A' nicht in derart ausgiebiger Weise vornimmt. Der Aufbau der einzelnen Phrasen in B weist eine innere Geschlossenheit auf, wie sich ab Takt 73 aufzeigen lässt. Zur Vertonung des Verses „Eager the Toils of war Resume“ wählt Hook einen Melodieverlauf, dem Tonrepetitionen und ein punktiertes Motiv zugrunde liegen. Erst am Ende der vier Takte steigt die Linie in schrittweiser Bewegung um eine Terz ab, um sich nach einer Pause mit einer Halben als Dauer um eine Sekunde nach oben versetzt zu wiederholen. Die beiden Phrasen sind als Sequenz konzipiert, jedoch trennt Hook die beiden viertaktigen Gebilde durch die Pause deutlich voneinander. Dennoch entsteht durch die Tonrepetitionen und die Punktierungen ein durchgehender Vorwärtsdrang, den die Transposition um eine Sekunde nach oben verstärkt. Dies kann im Hinblick auf den Text als Ausdruck des tiefen Verlangens der Männer gedeutet werden, die eine Rückkehr in den Krieg gar nicht erwarten können. Auch die Kurzgliedrigkeit der Phrasenstruktur entspricht diesem Duktus der zweiten Strophe, die nicht den Kriegsaufbruch in den Vordergrund stellt, sondern das ungeduldige Verteidigen der Heimat und der Liebsten. Die Strophe ist mit einer Aneinanderreihung von für sich stehenden Bildern wie dem tapferen Mann, dem Verlassen der Heimat oder dem Lächeln der Liebsten in kleinere Segmente teilbar und verfügt nicht über ein alles überragendes Motiv wie die erste Strophe. Demnach stützt sich die melodische Kontraststellung von A und B auf die Textvorlage.

Im Vergleich zu B stehen sich in A und A' die Phrasen nahe und kommen mit vereinzelt Pausen aus, woher relativ lange Komplexe herrühren. Eine langgezogene Gesangslinie ist die Folge, die auf einschneidende Höhepunkte zustrebt. Die erste derartige Zuspitzung bildet das gehaltene a^2 ab Takt 27, das Hook allmählich vorbereitet. Nachdem die Quartsprünge zu Beginn der Phrase die Aufmerksamkeit auf die Trompetenklänge gelenkt haben, steigt die Melodie unter Einsatz von Sekundsritten bis zum a^2 stetig nach oben, sodass Hook mithilfe der dynamischen und melodischen Spannungssteigerung das Anschwellen der Kriegssignale nachempfindet. Diese Kulmination wehrt aber nur kurz. Es folgt eine erst langsam in Schritten, dann in Tonsprüngen schneller absteigende Sequenz, bevor Hook innerhalb von nur einem Takt eine Oktave überbrückt und zum finalen Höhepunkt der Phrase, dem a^2 , aufspringt. Gerade das gehaltene a^2 , aufgrund der hohen Lage im Sopran dynamisch durchdringend, ist hierbei Ausdruck des alarmierenden Kriegssignals.

Die höhere Dramatik der Rahmenteile, die diese von B zusätzlich abhebt, ergibt sich nun zu großen Teilen aus den Koloraturen. Da diese lediglich in A und A' auftreten, legt Hook zum einen auch stimmlich einen Schwerpunkt auf die Bereiche, zum anderen dienen sie

offensichtlich der Intensivierung des Kriegsaufrufs. Dazu trägt an erster Stelle die Motivwahl mit Triolen, staccato-Bewegungen, Tonrepetitionen und Dreiklangsbrechungen bei, die den Passagen rhythmische Schärfe mit einer zielgerichteten, dynamischen Melodik ganz im Sinne von militärischer Stärke verleihen. Prägnanz und Durchschlagkraft suggeriert auch die klare Strukturierung mithilfe von Sequenzen und der Integration von melodischen und rhythmischen Kontrasten. Die letzte Koloraturpassage in A' ab Takt 135, die als finaler Höhepunkt des Werks zu gelten hat, exemplifiziert diesen Aufbau par excellence.

Notenbsp. 21: Koloraturpassage in A', „Hark the Silver Trumpet Sound“ ab T. 135

135

Tr

S

arms

139

ad lib. **Cantabile**

145

151

the trum - pet calls to arms.

Eine dreigliedrige Sequenz aus Triolen in Treppebewegung aufwärts mit einer Viertelnote als Zielpunkt eröffnet die Passage. Während sich der Sopran in jedem Takt um eine Terz nach oben bis zum a^2 schiebt, schließt sich daran ohne Unterbrechung ein Abstieg mit einer Sequenzreihe an, die von Trillern und einem legato-geführten punktierten Viertelmotiv geprägt ist. Auf diesen ersten Gegensatz lässt Hook einen weiteren folgen, wenn er nach staccato-Läufen aufwärts und Tonrepetitionen zum gehaltenen d^2 als Ruhepunkt des Abschnitts strebt. Die Haltenote auf dem fis^2 in der Trompete dient aber gleichzeitig als Überleitung in das Cantabile ab Takt 147. Formendes Element dieses Bereichs ist ein legato-Motiv, das sich in Dreiklangsbrechungen und einer abschließenden Skala bis zum Spitzenton d^3 nach oben schraubt. Der Tonumfang, den die Singstimme somit in „Hark the Silver Trumpet Sound“ abdeckt – insgesamt bewegt sich der Sopran zwischen d^1 und d^3 –, ist extrem weit und übersteigt den vokalen Rahmen fast aller Vauxhall Songs. Mit dem erreichten d^3 ist die Passage, die wie eine vokale Coda wirkt, aber noch nicht zu Ende. Wie sich bereits ab Takt 136 mit der allmählich stärker werdenden Einbindung der Trompete ankündigt, ist vor

allem das Zusammenspiel von Singstimme und Instrument von Bedeutung für die Aussagekraft des Cantabiles. Indem die erste Trompete den fanfarenartigen Aufstieg des Soprans aus Takt 147 als Echo wiederholt, lässt Hook die Trompetensignale, auf die bereits der Titel der Komposition hinweist, tatsächlich erschallen. Das Hauptbild von „Hark the Silver Trumpet Sound“ fasst der Sopran zudem noch einmal in Worte, wenn er in Takt 152 den Text „The Trumpet calls“ mit einer absteigenden Tonfolge im D-Dur-Akkord – als Rückbezug auf das Fanfarenmotiv des ersten Liedtakts zu werten – intoniert. Auch diese Bewegung greift die Trompete auf und führt den Akkord um eine Oktave nach unten weiter, um auf dem Quintton a zum Stehen zu kommen. Harmonische und melodische Auflösung, durch eine halbe Pause zusätzlich hinausgezögert, kommt aber erst in den Takten 155 und 156, in denen Singstimme und Trompete auf dem Grundton d² zueinander finden. Besonders durch den Einsatz von Gesang und Instrument, zuerst für wenige Takte parallel (T. 148–150), dann durch Echo-Effekte kontrastiert, bringt das Cantabile einen effektvollen Höhepunkt im Dienste der Textausdeutung. Noch einmal rückt Hook die zu den Waffen rufenden Trompetensignale ins Zentrum und intensiviert die Dramatik von „Hark the Silver Trumpet Sound“ mithilfe einer für seine Kompositionsweise ungewöhnlichen vokalen Virtuosität, mit der er die patriotischen Gefühlen, die den Song beim Publikum der Vauxhall Gardens offenbar hervorrufen sollte, anfeuerte.

Die hohe Elaboriertheit der Vertonung folgt also in erster Linie aus der Ausdeutung der Textgrundlage, auf die Hook in auffälliger Weise auch mit der Motivik eingeht. Wesentlich ist in dieser Hinsicht besonders das fanfarenartige Anfangsmotiv, durch das Hook die in Titel und erster Strophe angesprochenen Trompetensignale musikalisch abbildet. Um die Kriegs Atmosphäre noch weiter zu intensivieren, baut er zudem ein punktiertes Achtelmotiv ein, das im Besonderen in der Paukenstimme als verstärkende rhythmische Komponente Eingang findet. Hook verwendet das Muster aber auch im Vokalteil, und zwar mit hervorstechender Wirkung im wiederholten Ruf zu den Waffen in A und A'. Beide Male variiert er die Punktierung, beim ersten Auftreten in Takt 37 in ausgedehnter Form in der Folge von Achtel und punktierter Viertel, durch was er die Betonung auf das Wort „arms“, also auf die Bewaffnung, schiebt. Beim zweiten Erscheinen in Takt 117 tritt es mit einer dazwischen geschobenen Sechzehntelpause und einer verkürzten Zwischennote auf, wodurch die rhythmische Akzentuierung der punktierten Viertelnote noch stärker zur Geltung kommt.

Notenbsp. 22: Punktiertes Motiv in A und A', „Hark the Silver Trumpet Sound“

The musical notation shows two staves, A and A', in G major (one sharp). Staff A has the lyrics: "To arms to arms the Sil ver Trum-pet calls to arms". Staff A' has the lyrics: "To arms _____ arms to _____ armsthe sil-ver Trum-pet calls, to arms". Both staves end with a trill (tr) above the final note. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Weitere Motive mit Signalcharakter sind Quartsprünge ab- und aufwärts, mit denen die Singstimme beispielsweise in Takt 19 beginnt. Die Sprünge gewinnen aufgrund der Unterbrechungen durch Viertelpausen an Prägnanz, mithilfe derer das dreimal wiederholte „Hark“ – die Aufforderung zum Hören der Signale – in den Mittelpunkt rückt.

Ähnlich wie die Motivik ist auch die Instrumentierung auf das Gedicht zugeschnitten. Dass Hook auf die Kriegsthematik auch instrumental einzugehen versucht, belegt dabei nicht allein die Verwendung der Trompete als klangliches Hauptinstrument der Komposition, sondern gleichermaßen der Rückgriff auf eine ausgesprochen umfangreiche Besetzung. Zur Erzielung eines kraftvollen Orchesterklangs erweitert Hook das gewohnte Basisensemble der Vauxhall Songs mit Streichern und Bass durch Flöten, Oboen, Fagotte, Trompeten, Hörner und Pauken. So hebt sich „Hark the Silver Trumpet Sound“ im Hinblick auf den Einsatz der Instrumente von Hooks eigenen Vauxhall Songs ab und weist sogar eine höhere Komplexität auf als Johann Christian Bachs Beiträge, denn er setzt das Ensemble in sehr variabler Weise ein. Ständig wechselt er die spielenden Instrumente in Funktion und Kombination ab, was in starker Abhängigkeit zum Inhalt des Textes geschieht. Dass kein Instrument, nicht einmal die erste Violine, durchgehend spielt, lässt sich schon am Instrumentalritornell zeigen. Ganz dem Liedtitel entsprechend liegt die Melodie zu Beginn in der ersten Trompete und den Oboen, die sich in den ersten Takten eine Art Frage-Antwort-Spiel mit der Aufteilung des Materials liefern, bevor sie bis zum Einsatz des gesamten Ensembles in Takt 13 rhythmisch parallel verlaufen. Vor allem mit der Trompete als zu Beginn führender Stimme geht Hook auf die zugrundeliegenden Verse ein, indem er von Anfang an den schallenden Ruf der Trompete als dominierendes Symbol kennzeichnet. Dieses Bild greift er durch den solistischen Einsatz des Instruments auf, das ein fanfarenartiges Signal mit den Dreiklangsbrechungen des D-Dur Akkords spielt.

Notenbsp. 23: Fanfarenartiges Signal, „Hark the Silver Trumpet Sound“ T.1/2



Die Oboen, unterstützt von Bratschen und Bass, verstärken die anfängliche Dominanz der Bläser und verweisen auf die Ausrichtung des Werks als Kriegsaufruf. Nochmals erweitert wird das Ganze durch die Hinzunahme der Pauke, die durch das Motiv einer punktierten Achtel und Sechzehntel, gefolgt von Vierteln im Quartsprung ab- und aufwärts, den Signalcharakter ausweitet. In Takt 13 wechselt Hook dann von der Paarung Trompete, Oboe, Pauke zum tutti. Sozusagen mit geballter Kraft setzt der volle Klangkörper ein, wobei sich das Fanfaren-Motiv der Trompeten sowie das punktierte Muster der Pauken durch alle Stimmen ziehen. Gerade durch das fast plötzliche Einsetzen des Orchesters erzielt Hook eine enorme Verstärkung der musikalischen Aussage.

Die hohe Komplexität des Instrumentalsatzes resultiert aber auch aus der wechselnden Aufteilung des Stimmmaterials, da Hook kein Instrument als durchgehendes Hauptmelodieinstrument behandelt. Selbst eigentliche Bassinstrumente übernehmen von Zeit zu Zeit melodische Motive wie die tiefen Streicher in Takt 13 mit dem fanfarenartigen Signal der Trompeten. Zudem setzt Hook den Wechsel zwischen solistisch geprägten Abschnitten und tutti-Passagen zur Intensivierung der Dramatik ein, was im Falle der Einleitung ein Ergebnis der abrupten Dynamiksteigerung ist. Durchsichtige Phrasen reihen sich an solche, die einen alle Instrumente vereinenden Klang liefern. An sich ist der Stimmverlauf aber unspektakulär mit der Wiederholung einfacher Motive, die weder einen ausgreifenden Tonraum umfassen noch komplexe Rhythmus- oder Harmoniefortschreitungen aufweisen.

Vielmehr bewegen sich die Stimmen vor allem in den tutti-Abschnitten homophon und mit leichten Versetzungen rhythmisch parallel, wodurch Hook eine verständliche Begleitung im Dienste der Melodie erreicht. Die Komplexität der Instrumentierung basiert also nicht auf der Virtuosität der Einzelstimmverläufe, sondern auf den variablen Stimmgruppierungen und der wechselnden Materialaufteilung.

Außerdem bindet Hook das Orchester im Zusammenspiel mit der Singstimme auf originelle Weise ein, um die Liedthematik hervorzukehren. So beginnt er A überraschenderweise als solistische Passage des Soprans, der in diesen neun Takten die Trompetensignale unmissverständlich als Kriegsalarm charakterisiert. Erst als die Singstimme den Aufruf mit dem über sechs Takte gehaltenen a^2 wie eine Sirene zu einem kraftvollen Abschluss bringt, setzt das Begleitensemble in voller Kraft ein und unterstützt den Sopran mit Tonwechseln in Sekund- oder Quartabstand sowie dem punktierten Anfangsmotiv. Sobald die Singstimme dann in einen syllabischen Abschnitt und damit wieder zur Präsentation des Textes übergeht, wechselt Hook auch im Instrumentalsatz zu einer transparenten Begleitung (T. 33–36). Während die ersten Violinen die Melodie verdoppeln und die zweiten eine melodisch umspielende Unterstimme übernehmen, beschränken sich die übrigen Instrumente auf harmonische Füllaufgaben. Einzig durch die Zunahme einzelner Instrumente oder die Konzentration des gespielten Materials verdichtet Hook den Satz, um erst das Ende der Phrase und damit die Grenze zur nachfolgenden Koloratur mit einem abschließenden A-Dur-Akkord unter Einsatz des punktierten Achtelmotivs im ganzen Orchester kraftvoll zu verdeutlichen. Die Rücknahme des Ensembles zeigt sich dann besonders stark in Abschnitten, in deren Zentrum die virtuellen Läufe des Soprans stehen. Primär vertraut Hook in derartigen Bereichen auf einen eher zarten Streicherklang im *pizzicato*, den die Linie des Vokalistin leicht durchdringen kann. Lediglich wenige Bläser ergänzen das Klangbild durch Haltenoten. Hook nimmt also den Klangkörper an einigen Punkten zurück, um entweder die Gesangslinie herauszustellen oder den Inhalt des Textes hervortreten zu lassen. Dagegen bringt er an Endpunkten von Passagen oder Taktgruppen das ganze Orchester, um eine energische Abschlusswirkung und Grenzziehung zu erzeugen. Er erzielt durch eine im Grunde einfache Umverteilung des Stimmmaterials sowie die wechselnde Kombination der Instrumente einen flexiblen Instrumentalsatz, der die Wirkungskraft der Komposition wesentlich befördert.

Dass Hook mit seiner Gestaltung einen überaus wirkungsvollen Kriegsaufbruch schafft, zeigen alle kompositorischen Parameter von „Hark the Silver Trumpet Sound“. Insbesondere die detaillierte Ausdeutung der Textgrundlage lässt das Werk gegenüber anderen Vauxhall Songs hervorstechen. Auf allen Ebenen verfügt das patriotische Lied über eine versierte Gestaltung, bei der die verschiedenen Ebenen eng verzahnt sind, sodass eine kohärente Darstellung des Waffenrufs entsteht. Sicherlich stellen aber derartige Beiträge die Minderheit in Hooks Schaffen dar, besonders im Vergleich zu den Liedern des unteren Komplexitätslevels. Trotzdem sind sie ein essentieller Bestandteil seines Œuvres für die Vauxhall Gardens, das sich als sehr vielseitig, gegenüber dem der übrigen Komponisten wahrscheinlich als am vielseitigsten, präsentiert.

IV.9.4. Formale Vielfalt bei Hooks Vauxhall Songs

Mannigfaltig sind Hooks Vauxhall Songs ebenfalls im Hinblick auf ihre Begrifflichkeiten und auf ihre formale Zusammensetzung. Es finden sich anders als zum Beispiel bei Bach, der

lediglich „Songs“ komponierte und auch als solche bezeichnete, verschiedene Begriffe, die zur Benennung von Hooks Liedern zur Anwendung kamen. Neben dem gängigen „Song“ wurden viele seiner Arbeiten bereits in Kollektionstiteln als Balladen spezifiziert und mit thematischen Zusätzen versehen. So handelt es sich dem Sammlungstitel *A Sixth Book of Songs Sung [...] At Vaux-Hall in which are the favorite Ballad of Hook or by Crook and the Hunting Song* zufolge bei „Hook or by Crook“ um eine Ballade, wohingegen „Hark the Hollow Groves Resounding“ ein Jagdlied ist.⁸⁷⁹ Weitere Bezeichnungen schließen formale Spezifikationen wie Rondo, Sonnet, Dialogue oder Cantata ein, aber auch eine inhaltliche Ausrichtung wird mit Pastoral, Scotch Song und Irish Song angedeutet. Damit ist das Korpus der Hook'schen Vauxhall Songs repräsentativ für die Vielfalt der Bezeichnungen des Liedrepertoires im zeitgenössischen Diskurs.

Um diese Heterogenität zu erfassen, werden den bisher analysierten Werken drei in ihrer Benennung besonders spezifizierte Kompositionen zur Seite gestellt: die Cantata *As Gay as the Spring* und die beiden Finali *The Triumph of Hygeia* und „May“. Diese Arbeiten sollen aufzeigen, welche Unterschiede zwischen den mit verschiedenen Begriffen belegten Beiträgen bestehen. Vor allem *The Triumph of Hygeia* und „May“ bringen zudem einige bislang unbeachtete Aspekte aus Hooks Schaffen ans Licht. Mit ihnen lässt sich Hooks Vorgehensweise beim Aufbau der sogenannten Entertainments darlegen, die er in den Konzerten zum Abschluss eines Akts einführte. Die Großform Finale in ihrer Gestaltung und Funktion innerhalb von Hooks Vokalwerken für die Vauxhall Gardens zu begreifen, steht hierbei im Zentrum des Vergleichs.

IV.9.4.1. Kantate: *As Gay as the Spring*, Add Ms 6638, 1781

As Gay as the Spring, Teil von MS.Add.6638 in der Cambridge University Library, ist dem Titel zufolge als „Cantata – Mrs Weichsell – for Vauxhall 1781 – J. Hook“ überschrieben, sodass sowohl Großform, lokale Zuschreibung, Datierung als auch Autorschaft geklärt sind. Die Sängerin wirft aber durchaus Fragen auf: Der Name Mrs Weichsell ist zwar häufig in den Publikationen anzutreffen, jedoch könnte es sich im Zusammenhang mit Hooks Kantate um zwei verschiedene Personen handeln. Sowohl Frederika Weichsell trat in den Vauxhall Gardens auf, als auch ihre Tochter Elizabeth Billington, geb. Weichsell. Obwohl im Katalog der Cambridge University Library Letztere als Interpretin angegeben wird, deutet der Zusatz Mrs eher auf Frederika hin, die verheiratet Weichsell hieß. Die Tochter müsste unter ihrem Geburtsnamen als Miss Weichsell geführt werden, als Mrs Billington war sie erst nach ihrer Heirat 1783 bekannt. Von den Lebensdaten her kommen dann wieder beide in Frage, jedoch steht Frederika Weichsell in engerem Kontakt zu den Vauxhall Gardens, da sie bis zu ihrem Tod 1786 über 22 Saisons lang dort aufgetreten sein soll. Elizabeth Billingtons Auftritte scheinen dagegen nicht so häufig stattgefunden zu haben und auch keinen so langen Zeitraum zu umfassen. Demnach ist die Festlegung auf Elizabeth Billington als Erstinterpretin von *As Gay as the Spring* nicht gesichert; eine Konzeption der Komposition für ihre Mutter Frederika scheint wahrscheinlicher zu sein.⁸⁸⁰

⁸⁷⁹ Vgl. Hook, James: *A Sixth Book of Songs Sung by Mr. Vernon, Mrs. Weichsell and Miss Jameson At Vaux-Hall in which are the favorite Ballad of Hook or by Crook and the Hunting Song Composed by James Hook*, London 1775, RISM A/I: H 6541; HH6541, GB-Lbl H.1651.d; zitiert als: Hook, Songs 1775.

⁸⁸⁰ Vgl. Fiske, Weichsell NGr, S. 213 sowie Baldwin, Billington NGr, S. 572/573 sowie die Ausführungen zur Verbindung der beiden Sängerinnen zu Vauxhall in Kapitel III.6.4.

Unabhängig von der Frage der ersten Interpretin ist *As Gay as the Spring* für eine exemplarische Vorstellung in zweierlei Hinsicht interessant. Einerseits muss es von Hooks selbstständigen Vauxhall Songs aufgrund der Großform mit einem Song, einem Recitativo secco und einem weiteren Song abgegrenzt werden, andererseits ähnelt es den selbstständigen Liedern des Repertoires aufgrund der musikalischen Gestaltung der Einzelkomponenten. Dass Hook die drei Einzelnummern trotz der Konzeption als Gesamtwerk mit überspannenden Verbindungslinien gewissermaßen als zwei Vauxhall Songs mit dazwischen geschobenem Rezitativ anlegt, zeigt eine vergleichende Betrachtung der drei Bestandteile „As Gay as the Spring“, „Ye Nymphs That Grace the Flow’ry Plain“ und „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnares“.

James Hook
Text: anonym

Siciliani andantino

7

11

15

As gay as the spring is my dear, and sweet as all flow'rs com -

20

-bin'd, his smiles like the sum-mer can charm, ah why then like win-ter un-kind. As

25

gay as the spring is my dear, and sweet as all flow'rs com - bin'd his

29

smiles like the sum-mer can charm, ah, why then like win-ter un - kind, ah,

33

why then like win-ter un-kind. As gay as the spring is my dear, and

38

sweet as all flow'rs com-bin'd. As gay as the spring is my dear, and sweet as all flow'rs com

43

bin'd, his smile like the sum-mer can charm, ah, why then like win-ter un

47

kind. As gay as the spring is my dear, and sweet as all flow'rs com - bin'd his smile like the sum-mer can

53

charm, ah, why then like win-ter un - kind. ah, why, ah,

57

why, ah, why, ah, why, ah, why then like win-ter un

61

kind, ah, why then like win-ter un

64

Recit.

kind. Ye nymphs that grace the flow'ry plain, a-void the

68

love-ly rov-ing youth, too soon, too soon you'll feel the point-ed dart, too late la-ment a wound-ed heart.

Rondo Allegretto

78

man who would your hearts in-snare, be pru-dent girls and fly, look sharp, be ware, be

84

wise, take care, for men are won-drous sly, from man who would your hearts en-snare, be pru-dent girls and

89

man who would your hearts en-snare, be pru-dent girls and

95

fly, look sharp, be ware, be wise, take care for men are won-drous sly, for men are won - drous

101

sly, for men are won-drous sly.

107

'Gainst the des-truc-tive wiles of men keep still a con-stant guard, they on - ly stud-y

113

to tre-pan and play a trickster's card, 'gainst the des-truc-tive wiles of men, keep still a con-stant

119

guard, they on - ly stud-y to tre-pan and play a trick-ster's card.

125 **Dal Segno**

Was the whole race of mod - ern youth drawn out on one large

131

plain, to find a youth re - nown'd for truth, your search wou'd still be

135 **Dal Segno**

vain, your search wou'd still be vain your search wou'd still be vain.

KA 39: Hook, „As Gay as the Spring“, 1781⁸⁸¹

Text 44: Hook, „As Gay as the Spring“, 1781

1	As gay as the spring is my dear,	a	3
2	And sweet as all flow'rs combin'd.	b	3
3	His smiles like the summer can charm,	a	3
4	Ah why then like winter unkind.	b	3
1	Ye nymphs that grace the flow'ry plain,	a	4
2	Avoid the lovely roving youth,	b	4
3	Too soon you'll feel the pointed dart,	c	4
4	Too late lament a wounded heart.	c	4
1	From man who wou'd your hearts insnare	a	4
2	Be prudent girls and fly,	b	3
3	Look sharp, be ware, be wise, take care,	a	4
4	For men are wondrous sly.	b	3
5	'Gainst the destructive wiles of men	c	4
6	Keep still a constant guard,	d	3

⁸⁸¹ Vgl. MS.Add.6638, f. 9–20.

7	They only study to trepan	c	4
8	And play a trickster's card.	d	3
9	Was the whole race of modern youth	e	4
10	Drawn out on one large plain,	f	3
11	To find a youth renown'd for truth,	e	4
12	Your search wou'd still be vain.	f	3

Für die drei Werkkomponenten greift Hook auf drei formal voneinander abweichende, thematisch eigenständige Gedichte zurück, die sich aber inhaltlich zu einem Ganzen fügen. Die Einleitung bildet „As Gay as the Spring“, in dem das lyrische Ich seinen Liebsten mit dessen konträren Eigenschaften vorstellt. Während dieser auf der einen Seite mit seinem Lächeln verzaubert, kann er auf der anderen Seite so grausam wie der Winter sein. Der Geliebte hat also zwei Gesichter, wobei besonders der Vergleich mit dem Winter den Fortgang der Kantate ankündigt. „Ye Nymphs That Grace the Flow'ry Plain“ bringt nämlich einen Umschwung der Grundstimmung vom Positiven ins Negative, da nun Nymphen vor der Verführung durch einen reizvollen jungen Mann gewarnt werden. Die Warnung weitet der Autor in „From Man Who Wou'd Your Hearts Insnare“ auf die gesamte zerstörerische Männerwelt aus, in der es vollkommen unmöglich sei, einen vertrauenswürdigen Mann zu finden. Damit beschäftigen sich die drei Gedichte zwar mit unterschiedlichen Schwerpunkten der Liebesthematik, jedoch zielt der Dichter mithilfe einer subtilen Richtungsänderung auf den jeweils nachfolgenden Text hin, was eine thematische Geschlossenheit der Kantate zur Folge hat.

Gemäß der inhaltlichen Zusammengehörigkeit baut Hook seine Vertonung in den Grundzügen als ineinander fließende Einheit mit individuellen Zügen auf.

Tabelle 59: Merkmale „As Gay as the Spring“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Siciliani andantino	6/8	65 Takte	Ritornell A B A'	4-4-4-4 4-4-4-7 4-4-4 4-4-10	A-Dur	Nach E-Dur
Recit.	4/4	6 Takte		6	A-Dur	Nach E-Dur
Allegretto	2/4	68 Takte	Ritornell A B A B' A	4-4-4 4-4-4-4-4-4 4-4-4-8 4-4-4-4-4-4 4-4-4 4-4-4-4-4-4	A-Dur	Nach fis-Moll

Für „As Gay as the Spring“ wählt er eine dreiteilige Reprisesform als Mikrostruktur, mit der er in A, B und A' jeweils die vollständige Gedichtstrophe mit einem viertaktigen Phrasenaufbau setzt. Lediglich bei melismatischer Gestaltung oder coda-artiger Anlage und für Verswiederholungen weitet er die Phrasen aus; vor allem den vierten Vers mit dem Vergleich des Liebsten mit dem Winter, und damit der Andeutung des düsteren Fortgangs der Kantate, hebt er in den Vordergrund. Harmonisch vertraut der Tonsetzer auf eine ebenso deutliche Struktur: Nachdem er in A-Dur beginnt, wechselt er in der zweiten Phrase in A in

die fünfte Stufe E-Dur. Erst am Ende von B kehrt er nach A-Dur zurück und beendet den Formteil mit einer authentischen Kadenz (T. 45–47). Obwohl der Tonartenplan einfach erscheint, gestaltet Hook das Lied auf der Mikroebene mithilfe der Akkordfolgen durchaus abwechslungsreich. Dies verdeutlicht die letzte Phrase der instrumentalen Einleitung (T. 13–16). Hier spielt Hook förmlich mit den tonleiterfremden Leittönen eis, ais und his, die er erst in die sequenzartigen Sechzehntel-Bewegungen der Violinen als Nebennoten integriert, um sie dann durch leitereigene Töne zu ersetzen. Damit erreicht er ein momentanes Streben zu den nachfolgenden Akkorden, weshalb die Harmonik von „As Gay as the Spring“ trotz der klaren Tonzentren und verständlichen Harmoniefolgen über interessante Wendungen verfügt.

Ganz der Funktion eines Rezitativs entsprechend fungiert „Ye Nymphs That Grace the Flow’ry Plain“ als Überleitung in den zweiten Song der Kantate. In nur sechs Takten präsentiert der Sopran mit einer syllabischen Linie, die lediglich der Bass mit Akkordtönen unterlegt, die vier Verse der Textgrundlage ohne Wiederholung. Mit dem der gesprochenen Sprache ähnlichen Gesang betont er den inhaltlichen Umschwung zur Warnung vor der Verführung durch die Männer. Auch harmonisch schlägt „Ye Nymphs That Grace the Flow’ry Plain“ eine Brücke zwischen „As Gay as the Spring“ und „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“, da das Lied von A-Dur nach E-Dur – mit einem authentischen Schluss unter Verwendung der Doppeldominante in Takt 71 etabliert – führt. E-Dur dient aber nicht etwa als Zieltonart für den nachfolgenden Song, vielmehr benutzt Hook den Endakkord des Rezitativs als Dominantklang, um nach A-Dur, der Grundtonart des zweiten Lieds, zu streben und einen fließenden harmonischen Übergang herzustellen.

Gegenüber der formalen und melodischen Schlichtheit des Rezitativs wartet „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ mit einer auffälligen Komplexität auf, handelt es sich schließlich um ein umfangreiches Rondo ABAB’A. Jedoch schreibt Hook die Wiederholungen des A-Teils nicht aus und basiert auch die Couplets auf demselben Material. Um diese Struktur auch harmonisch aufzugreifen, beendet er B mit einem nach Auflösung strebenden Halbschluss. Diese tritt dann mit der ersten Wiederholung von A ein, in der Hook die Melodie mit demselben Ton, dem e², fortführt. Zum Ende von B’ ereignet sich dann die einzige Modulation, wobei Hook die parallele Molltonart fis-Moll – eine Andeutung der thematischen Ausrichtung der Kantate – mit einer authentischen Kadenz kenntlich macht. So bleibt eine formale Offenheit zum Ende von B’ bestehen, da der Komponist nicht sofort in die Grundtonart A-Dur zurückgeht, sondern die Rückkehr auf A verschiebt. Bereits bei Form und Harmonik tritt also die Konzeption der Kantate als zusammengehörendes Werk mit drei musikalisch separaten Bausteinen zutage. Über das Rezitativ hinaus schafft Hook offensichtliche Verbindungslinien wie etwa den Rückgriff auf ähnliche Grundmodelle mit Reprisesformen, den alles umfassenden Tonartenplan mit A-Dur als verbindendes Element oder die grundlegende Viertaktigkeit.

Eine stärkere Differenzierung der beiden Lieder erfolgt erst auf Ebene der Melodik, obwohl Hook auch hier eine in den Grundzügen übereinstimmende Gestaltungsweise verwendet. Wie in den meisten seiner Vauxhall Songs greift er beide Male in starkem Maße auf Wiederholung und Sequenzierung zurück, um den Melodien eine klare Struktur zu verleihen, die Binnenabschnitte thematisch abzugrenzen und motivischen Zusammenhalt zu gewährleisten. So verwendet er im A-Teil von „As Gay as the Spring“ häufig die Folge einer punktierten Achtel, einer Sechzehntel und einer Achtel, die er meist in Sekundschritten ab-

oder aufwärts anordnet (T. 17). B eröffnet Hook zwar mit demselben Muster, jedoch variiert er den Melodieverlauf auffällig durch die obere Nebennote anstelle der schrittweisen Notenfolge abwärts (T. 36). Zudem wiederholt er teilweise ganze Phrasen in leicht abgewandelter Form, was sich anhand der ersten beiden vokalen Phrasen von B in „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ vor Augen führen lässt. Während Hook die melodische Struktur der Takte 108 und 109 in der zweiten Phrase mit einer Ausnahme eins zu eins übernimmt und nur die Rhythmik leicht verändert, weicht er ab dem dritten Takt auf eine vollständige andere Gestaltung aus.

Notenbsp. 24: Vergleich Phrasen 1 und 2 des B-Teils, „As Gay as the Spring“ ab T. 108

112

'gainst the de-struc - tive wiles of men keep still a con - stant guard, they
on - ly stu - dy to tre - pan and play a trick - sters card,

Auf subtile Weise verbindet Hook die Formteile miteinander, um gleichzeitig auf Basis von ähnlichem Material Variabilität durch rhythmische und melodische Variation hervorzurufen.

Trotzdem konzipiert er die beiden Songs als in sich geschlossen und bringt kein thematisches Material aus „As Gay as the Spring“ in „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ nochmals. Vielmehr entscheidet er sich für eine auffällige Trennung: Von einem Andantino im 6/8-Takt geht er zu einem Allegretto im 2/4-Takt über, was in einem deutlichen rhythmischen Bruch mündet. Die Abgrenzung lässt sich auf die melodische Gestaltung der Mikroebene ausweiten. Gegenüber dem zweiten Lied ist „As Gay as the Spring“ auf eine größere Kantabilität und vokale Virtuosität ausgelegt, womit Hook möglicherweise die bis auf den letzten Vers des Gedichts positive Grundstimmung des Textes ausdrücken möchte. So streut er immer wieder melismatische Läufe in die syllabisch dominierte Linie ein und überträgt dem Sopran am Ende eine über zwei Takte reichende virtuose Koloratur (Nr. 1 T. 61/62). Außerdem spinnt er die Melodie in einem ungestörten Fluss fort, ohne große Unterbrechungen durch harmonisch unerwartete Tonsprünge oder häufige Pausen vorzunehmen. Im Andantino dominieren fließend wirkende Sekundbewegungen den Melodieverlauf, was in einem großen melodischen Bogen, passend zur Darstellung der Liebesgeschichte des lyrischen Ichs, resultiert. Trotzdem setzt Hook gerade mit der Versvertonung einen Schwerpunkt auf die negativen Charakterzüge des Geliebten aus dem letzten Vers, den er im Vergleich zu den ersten drei Zeilen am häufigsten bringt und vor allem zum Ende hin durch Textwiederholungen und Koloraturen betont. Demgegenüber scheint „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ bereits im Hinblick auf die Setzweise der Textgrundlage der englischen Balladentradition näher zu stehen. Während Hook in „As Gay as the Spring“ in allen drei Binnenabschnitten die komplette Strophe vertont und somit auf eine Ausarbeitung von thematischen Gegensätzen mithilfe der Repriseform verzichtet, teilt er die drei Strophen von „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ geradlinig auf die drei Binnenbereiche A, B und B’ auf. Dadurch ergibt sich bei der Umsetzung der Verse eine Aneinanderreihung von Phrasen gemäß der vertonten Zeilen, was an die einfache Struktur der Ballade mit kurzen, oft thematisch unterschiedlichen Phrasen erinnert. Außerdem vertraut

Hook auf eine durchgehend syllabische Textvertonung, die nur vereinzelt sehr kurze Melismen über zwei oder drei Töne durchbrechen. Eine ausgesprochen schlichte, „volksliedartige“ Melodie, geprägt von einer Kombination aus Tonsprüngen und -schritten basierend auf den Akkordstrukturen, ist die Folge. Auch rhythmisch verläuft das Stück in regelmäßigen Achtelbewegungen, da Hook einzig punktierte Achtel gefolgt von einer Sechzehntel oder zwei Zweiunddreißigstel dazwischen schaltet. Der moralisch anmutenden Warnung vor der Männerwelt entspricht er mit einer schlichten Versvertonung, bei der auf melodischer Ebene die unmittelbare Vermittlung des Textes im Zentrum zu stehen scheint.

Bei der Besetzung zeigt sich demgegenüber wieder der alles überspannende Bogen, wenn Hook den Sopran in beiden Songs von Violinen, Flöten, Hörnern, Viola und Bass begleiten lässt und nur für das Rezitativ die Begleitung auf den Bass und einen kurzen Einsatz der Violinen für den Schlussakkord reduziert. Die Übereinstimmungen zwischen den Liedern betreffen gleichermaßen den Einsatz des Ensembles, das die für Hook typischen Gestaltungsweisen aufweist. Die Ausführung der Harmonien übernehmen mehrere Stimmen mit dem „Basso“ als tiefste Stimme, dessen Tonverlauf variabel ist. Dies lässt sich an der ersten Phrase der instrumentalen Einleitung von „As Gay as the Spring“ darlegen, in der der Bass zwar durchweg mit wichtigen Akkordtönen das Fundament liefert, das aber mit einer Kombination von Tonsprüngen und -schritten in wechselndem Rhythmus. So folgt auf die punktierten Viertel des ersten Taktes eine Beschleunigung mit der punktierten Achtel und einer Sechzehntel in Takt 2, bevor Hook in eine regelmäßige Folge von Vierteln und Achteln übergeht und die Passage mit dem punktierten Achtel-Motiv, diesmal mit der unteren Nebennote, zum Abschluss bringt. Mit dieser Gestaltung weist der Bass melodische Züge auf, da er Motive sowie Rhythmen aus der Melodie verarbeitet. Die Flexibilität des Basses wird bei den eingesetzten Mustern ebenso deutlich, die von Dreiklangsbrechungen (T. 25–28) über Tonrepetitionen (T. 34–39) und statische Akkordtöne (T. 43–47) bis hin zu einem Wechsel von pizzicato und legato (T. 72–83) reichen. Harmonische Verstärkung dazu bringen die Bratschen, die sich meist parallel zum Bass, manchmal aber auch unabhängig dazu bewegen. In Bezug auf den Stimmverlauf fällt dann aber ein wesentlicher Unterschied zwischen den Einzelstücken auf: Während die Viola im Rezitativ nicht zum Einsatz kommt, bewegt sie sich in „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ durchweg parallel zum Bass. Dadurch erzeugt Hook eine durchsichtige Begleitung, über der die Singstimme deutlich zum Tragen kommt. In „As Gay as the Spring“ dagegen liefert die Bratsche entweder eine selbstständige oder verstärkende Linie zum Bass. Bei den Hörnern baut Hook ebenfalls auf eine unterschiedliche Integration. Im Eröffnungslied ergänzen die Hörner die Harmonien in Form von kürzeren Einsätzen mit Haltenoten (T. 43–46), Akkordeinwürfen (T. 4) und Tonrepetitionen (T.5/6) und Hook gesteht ihnen nur für zwei Passagen, von denen die zweite eine Wiederholung der ersten darstellt, eine diffizilere Gestaltung zu (T. 8–11 und 55–58). Indem sie die Linie der Flöten verdoppeln, übernehmen die Hörner für wenige Takte motivische Aufgaben. In „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ integriert Hook die Hörner anders, und zwar erhalten sie eine nur durch wenige kurze Pausen unterbrochene Stimme. So erweitern sie mithilfe einer durchgezogenen Linie das vor allem in den pizzicato-Passagen durchsichtige Fundament der tiefen Streicher um eine wesentliche Klangfarbe.

Die Melodie tragen jedes Mal Violinen und Flöten bei, wobei die erste Violine als Hauptmelodieinstrument auftritt. Die Aufgabenverteilung innerhalb der Streichergruppe ist

gleichbleibend, da, während die zweite Violine eine melodisch oder harmonisch motivierte Unterstimme spielt, die ersten Violinen fast ohne Ausnahme die Melodie solistisch übernehmen oder ab dem Einsatz des Soprans verdoppeln. Nur vereinzelte Passagen weichen davon ab. In allen formalen Endabschnitten oder Übergängen zwischen Formteilen betraut Hook die Violinen mit virtuosen Auszierungen, durch die er die Abschlusswirkung verstärkt und eine deutliche Grenze zwischen den Binnenabschnitten zieht.⁸⁸² Von „As Gay as the Spring“ zu „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ wechseln die zweiten Violinen im Gegensatz zu den ersten ihre Hauptfunktion im Satz. Während sie im Eröffnungslied eine melodische Unterstimme erhalten, überträgt ihnen Hook im zweiten Song eine durchweg harmonische Linie. Über weite Strecken von „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ spielen sie ein Alberti-Bass-Muster, womit sie sich von den ersten Violinen abheben. Nur in vereinzelten Passagen sind sie parallel zur Oberstimme geführt. Obwohl also der Stimmverlauf der zweiten Violinen durch die Dominanz der gebrochenen Akkorde in Sechzehntel-Bewegung einheitlich erscheint, erreicht Hook durch das Einschleichen von kurzen Passagen, in denen sie in eine andere Gestaltung übergehen, eine Variation. Die Flöten dienen dazu sowohl in „As Gay as the Spring“ als auch in „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ als melodische Zusatzstimmen. Entweder verdoppeln sie die Melodie, liefern eine vereinfachte Variante oder tragen motivische Einwüfe bei, die sich auf formale Endbereiche und Übergänge konzentrieren. In „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ überträgt Hook den Flöten neben den melodischen zudem harmonische Aufgaben, indem er ihnen für kurze Zeit auch einmal Haltenoten und längere Notenwerte zuweist. Die beiden Instrumente weichen also in einigen Passagen melodisch und rhythmisch voneinander ab, worauf Hook in „As Gay as the Spring“ verzichtet. Trotz der Unterschiede im Detail basieren beide Stücke auf derselben instrumentalen Grundgestaltung, wodurch die Kantate auch auf instrumentalem Gebiet von Einheitlichkeit und Zusammengehörigkeit zeugt.

Über offensichtliche Aspekte wie die gemeinsame Grundtonart A-Dur hinaus ist die Kantate als geschlossenes Werk mit Einzelstücken konzipiert, die auf der Mikroebene musikalisch eigenständige Lieder, gewissermaßen einzelne Vauxhall Songs, darstellen. Sowohl „As Gay as the Spring“ als auch „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ entsprechen in ihrer musikalischen Ausformung den Einzelkompositionen in Hooks Korpus an Vauxhall Songs. Daher reiht sich die Kantate in dessen Vokalschaffen ein, bildet aber gleichzeitig eine besondere Facette innerhalb des Repertoires ab.

⁸⁸² In „From Man Who Wou’d Your Hearts Insnare“ findet sich eine Passage, für die der Einsatz der hohen Streicher nicht vollständig aufzuklären ist: Ab dem Hinzutreten des Soprans in Takt 84 verzeichnet Hook keine Stimme und erst ab Takt 100 lässt er die ersten Violinen wieder einsetzen. Die Melodie in der Singstimme wird dabei ab Takt 84 von keinem anderen Instrument verstärkt und erst in Takt 88 spielen die ersten Flöten gemeinsam mit dem Sopran. Es wäre denkbar, dass Hook lediglich vergessen hat, das „con voce“ in den ersten Takten der Violinen zu notieren. Für diese Variante sprechen einige Punkte: Zum einen setzt die Violine in Takt 100 unvorbereitet mit der Achtelnote auf e² ein, mit der sie die Melodie des Soprans für einen Takt exakt mitspielt. Wäre das nun aber ein Zeichen für ein Vergessen der Angabe des „con voce“ zuvor, stellt sich die Frage, warum Hook in diesem Takt die Linie wieder notiert und nicht erst ab Ende der Melodie in der Singstimme. Eine Antwort darauf könnte sein, dass Hook den Wechsel zu einer Abweichung der exakten Verdoppelung des Soprans ab Takt 100 vorbereiten wollte. Er variiert schließlich die Violinstimme in den Takten 101 und 102 durch die Auflösung der Viertel- und Achtelnoten in Sechzehntel-Tonrepetitionen. Trotzdem kann der Verzicht auf die erste Violine auch durchaus intendiert sein, sodass der Wechsel zwischen solistischem Einsatz des Soprans, Hinzunahme der Flöten und späterer Verstärkung durch die Violine der klanglichen Variation dient.

IV.9.4.2. Finale

IV.9.4.2.1. *The Triumph of Hygeia*, MS Mus 139, 1789

The Triumph of Hygeia, or the Effusions of Loyalty in Mus. 139 dient als weiteres Beispiel für eine aus mehreren Einzelstücken bestehende Komposition für die Vauxhall Gardens. Wie der Titel andeutet, handelt es sich um ein patriotisches Werk, welches der Autor Miles Peter Andrews (1742–1814) der Genesung von König George III. (1738–1820) widmet. Das Autograph, von Hook selbst signiert und auf 1789 datiert, umfasst auf 42 Seiten die zehn Finalnummern für drei Soprane, Tenor, Bass und wechselndes Instrumentalensemble.

1. Symphonia
2. Air: Since the Glad Revolving Year
3. Air: Oft Beneath This Happy Grove
4. Air and Chorus: For the Nations Scepter'd Lord
5. Air: The Fair Wedded Dame
6. Song: The Handy Tar
7. Air: Each Lass on the Green
8. Air: See the Veteran Heir to Glory
9. Air: Now Then Lets Be Joyous
10. Grand Chorus: For the Nations Scepter'd Lord⁸⁸³

Neben der formalen Spezifizierung mit Symphonia, Air, Song und Chorus weisen die Liedtitel auch auf die Ausführung in den Vauxhall Gardens hin, da stets der jeweilige Sänger – bei allen handelt es sich um bekannte Solisten des Vergnügungsgartens – benannt wird. Während die Sopranpartien Miss Leary, Miss Poole und Mrs Martyr übernahmen, sangen Mr Incledon den Bass und Mr Darley den Tenor. Über den Einsatz in den zwei Chören hinaus interpretierte jede Sopranistin einen Beitrag, wohingegen die beiden Männer jeweils zwei Lieder erhielten und Mr Darley zusätzlich den Solopart des ersten Chors „For the Nations Scepter'd Lord“ ausführte. Demzufolge ist ein leichtes Übergewicht an mit Männerstimmen besetzten Solonummern zu beobachten, was aber nicht typisch für alle Finali oder Musical Entertainments ist, denn Hook favorisierte in anderen derartigen Kompositionen wie etwa dem Pastoral Interlude *The Love Wrangle* von 1783 die Frauenstimmen.⁸⁸⁴ Ein Charakteristikum, das aber all diesen Werken gemein ist, stellt die Bevorzugung der hohen Stimmlagen mit Sopran und Tenor dar, wodurch sich die Finali in das Repertoire der Vauxhall Songs einreihen.

Eine Makroform, die Hook in seinen Finali ebenfalls gerne anwandte, ist die Umrahmung einzelner Solovokalnummern durch eine Ouvertüre und einen abschließenden Chor. Dieser Grundstruktur gemäß folgen in *The Triumph of Hygeia* auf die einleitende Symphonia zwei Songs und ein Air mit Chor, wodurch trotz der Asymmetrie – nach „For the Nations Scepter'd Lord“ kommen fünf Solobeiträge – eine Art Zweiteilung in ersten und zweiten Akt entsteht. Da Hook das Finale mit dem Grand Chorus „For the Nations Scepter'd Lord“ zu einem wirkungsvollen Abschluss unter Einbeziehung aller Interpreten ausbaut,

⁸⁸³ Vgl. MS Mus. 139, f. 1–42 sowie den Eintrag im Katalog der British Library auf: British Library: Explore the British Library, online: <http://explore.bl.uk/primo_library/libweb/action/search.do?vid=BLVU1> Zugriff: 3.7.2013 sowie Matthew, ODNB/2, S. 130.

⁸⁸⁴ Vgl. Add MS 19647 GB-Lbl. Hierbei führten hauptsächlich die Sängerinnen die Solonummern aus mit „What Soft Pretty Things“ von Mrs. Weichsell, „To Court at One Time“ von Mrs. Wrighten, „When You Kneelt at My Feet“ von Mrs. Kennedy und dagegen nur ein Rezitativ und Song von Mr. Arrowsmith.

nimmt er gleichzeitig einen Rückbezug auf den ersten Chor vor und rundet die Großform ab. Das Resultat ist eine Art Miniaturoper, obwohl ein offensichtlicher Unterschied zur zeitgenössischen Oper im Fehlen der Rezitative liegt, auf die Hook in *The Triumph of Hygeia* verzichtet. Trotzdem ähneln derartige Finali den Werken des Musiktheaters, vor allem den einaktigen Intermezzi, da die Einzelnummern musikalisch geschlossen sind, inhaltlich jedoch in einem größeren Kontext stehen. In gewisser Weise wirkt *The Triumph of Hygeia* aber auch wie eine Aneinanderreihung von Vauxhall Songs mit einer vorangestellten Ouvertüre und zwei dazwischen geschobenen Ensemblenummern.

Die musikalische Ausformung der Einzelstücke unterstützt diese Feststellung. Manche Airs sind einfach und kurz gehalten wie „Since the Glad Revolving Year“, das ohne Zweifel dem unteren Komplexitätslevel entspricht. Trotz der einleitenden Funktion der Ouvertüre, an die sich „Since the Glad Revolving Year“ ohne Unterbrechung anschließt, ist das Lied musikalisch in sich geschlossen. Schon in der Besetzung weicht es wesentlich von der Symphonia ab, da Hook das Ensemble für den Song stark reduziert. Den Tenor begleiten lediglich zwei Oboen, die der Umspielung der Melodie in der Singstimme dienen, und das Fagott als Bassstimme. Damit hebt sich „Since the Glad Revolving Year“ vom verwendeten Standardensemble der Vauxhall Songs ab, bei denen Hook ausnahmslos Streicher hinzunimmt. Auch der Aufbau ist schlicht. Das einteilige Stück, bei dem Hook die beiden Phrasen a und b wiederholt, umfasst ohne Wiederholungen lediglich zehn Takte. Daher sieht er auch davon ab, eine Modulation zu integrieren, und verbleibt in C-Dur. Melodisch und motivisch strebt er ebenso wenig Komplexität an. Während sich a aus Vorder- und Nachsatz mit rhythmisch und melodisch simplen Tonfolgen zusammensetzt, ist b vom punktierten „Snap“ geprägt, den Hook für jeweils zwei Takte in ähnlicher Weise einbaut. Derart erzielt er trotz der simplen Großform eine leichte motivische Gegenüberstellung von a und b, ohne elaborierte Gestaltungsmittel zu benötigen.

Neben schlichten, balladenähnlichen Beiträgen finden sich in *The Triumph of Hygeia* aber auch etwas komplexere Vokalnummern wie das folgende Air „Oft Beneath This Happy Grove“, was bereits die formale Anlage offenbart. Hook benutzt hier das Schema ABAB in der Folge Pastorale – Allegro non tanto – Pastorale – Allegro, das weitaus mehr Variationsmöglichkeiten als die einteilige Strophenform von „Since the Glad Revolving Year“ bietet. Die melodische Anlage ist trotzdem ähnlich simpel mit einem unkomplizierten Melodieverlauf, jedoch präsentiert sich „Oft Beneath This Happy Grove“ als umfangreicher, unter anderem im Hinblick auf die Besetzung. Hier unterstützen zwei Violinen, von denen die erste meist die Singstimme verdoppelt und die zweite eine Unterstimme spielt, den Bass. Zwei weitere Instrumente, die hauptsächlich melodische Aufgaben erhalten, sind die Flöten, die entweder eine melodische Umspielung der Melodie liefern oder diese oktavierend. Die Hörner fungieren als zusätzliche Stütze des Basses, den ebenso die Bratschen verstärken. Diese gehen von Zeit zu Zeit aber auch zur Verzierung oder Umspielung der Melodie über. Obwohl Hook die beiden Fagotte wiederum hauptsächlich als harmonische Stimme in den Satz einbindet, erweitern sie in manchen Abschnitten ebenso kurzzeitig die Melodie mit motivischen Mustern. Obwohl einige einfache Gestaltungsmittel zu benennen sind, tendiert „Oft Beneath This Happy Grove“ demnach zum mittleren Komplexitätslevel.

Dennoch nimmt Hook in den Einzelkompositionen von *The Triumph of Hygeia* von der Integration allzu komplexer Elemente oder der Aufnahme von umfangreichen

Einzelbeiträgen mit vorherrschender Komplexität Abstand. Vielmehr handelt es sich bei den meisten Komponenten des Finales um kurze, einfach strukturierte Lieder, in die Hook weder instrumentale Elaboriertheit noch vokale Virtuosität einbezieht. Einzig die beiden Chöre stehen zweifelsfrei dem mittleren Komplexitätslevel nahe. Zudem sind mit Ausnahme der ersten Vokalnummer „Since the Glad Revolving Year“, das direkt an die Symphonia anschließt, alle Lieder als Einzelstücke konzipiert. Sie fließen musikalisch nicht ineinander, sodass sie den selbstständigen Vauxhall Songs nahe stehen.

Deshalb können derartige Finali oder Musical Entertainments in ihrer Grundgestalt und ihren Einzelbestandteilen als Vauxhall Songs bezeichnet werden. Eine Verbindung zu einem größeren Werkkomplex ergibt sich nur aufgrund der Textgrundlage sowie als Folge des Umschließens der Lieder mit Symphonia und Chor. Damit sind sie als zusammenhängender vokaler Akt eines Vauxhall-Konzerts zu betrachten, ohne dass Hook andere musikalische Gestaltungsmittel als in seinen selbstständigen Vauxhall Songs zum Einsatz brachte. Eigentlich erreichte er mit ihnen nur eine formale Variation, sodass derartige Finali – ähnlich zu Kantaten wie *As Gay as the Spring* – als Ausweitung der Solosongs zu verstehen sind. Mit der Anlage als zusammenhängender Block fungierten sie als ausgedehnter Schlussteil oder konnten einen gesamten Akt ausfüllen.

IV.9.4.2.2. May, Add MS 28971, 1801

Eine Finalnummer aus mehreren Liedern zu konstruieren, war aber nicht der einzige Weg, den Hook bei seinen Finali einschlug. Eine häufigere Variante bildet die Gestaltung als Einzelstück für mehrere Singstimmen. Zwei Beispiele hierfür finden sich in Add MS 28971, die als „new Finale“ überschrieben sind. „May“ ist eine Ensemblennummer für vier Solostimmen, bei „The Suitors“ erhöht sich die Anzahl der Sänger auf sechs.⁸⁸⁵ Diese Chöre sind nun so angelegt, dass die Einzelstimmen entweder solistisch oder von mehreren Sängern auszuführen sind. Oft wählt Hook dafür einen strophischen Aufbau, um jedem Vokalistin eine Strophe zu übertragen, bevor er in den Ensemblesatz, in gewisser Weise als Refrain, wechselt. Trotz der vokalen Mehrstimmigkeit verlaufen diese Werke homophon, was sie von den Catches und Gleees unterscheidet. Dass derartige Finali den Solosongs für die Vauxhall Gardens in ihren musikalischen Eigenschaften entsprechen, soll die Vorstellung von „May“ exemplifizieren.

Bei „May“ handelt es sich um eine strophische Ensemblennummer für vier Vokalsolisten, die ein umfangreiches Orchester mit Flöten, Fagotten, Trompeten, Hörnern, Pauken, Streichern und Bass begleitet. Obwohl die Besetzung aufgrund des Umfangs eine andere Ausrichtung nahelegen könnte, beherrscht Simplizität alle kompositorischen Parameter. Eine Erklärung hierfür könnte die Funktion von „May“ als Konzertabschluss liefern. Anscheinend war Hook darum bemüht, mit einfachsten Mitteln ein wirkungsvolles, aber leicht verständliches Konzertende mit rein unterhaltendem Charakter zu erzeugen.

⁸⁸⁵ Vgl. Add MS 28971.

James Hook
Text: John Wolcot

Allegro con fuoco

p *f*

8

14

20

The dai-sies peep from ev' - ry field, and

p

27

vio - lets sweet their o - dour yield; the pur - ple blos-som paints the thorn, and streams re - flect the

32

blush of morn. The dai-sies peep from ev' - ry field, and

f *p*

39

vio - lets sweet their o - dour yield; the pur - ple blos - som paints the thorn, and streams re - flect the

44

blush of morn, and streams re-lect the blush of morn. Then lads and las-ses all be gay for_ this is na-ture's

50

hol-i-day, then lads and las-ses all be gay for this is na-ture's hol-i-day, then lads and las-ses all be gay for

Then lads and las-ses all be gay for

Then lads and las-ses all be gay for

Then lads and las-ses all be gay for

f

57

58

67

KA 40: Hook, „May“, 1801⁸⁸⁶

⁸⁸⁶ Vgl. Add MS 28971, f. 106–111.

Text 44: Hook, „May“, 1801⁸⁸⁷

1	The daisies peep from ev'ry field,	a	4
2	And violets sweet their odour yield;	a	4
3	The purple blossom paints the thorn,	b	4
4	And streams reflect the blush of morn.	b	4
5	Then lads and lasses, all be gay,	c	4
6	For this is nature's holiday.	c	4
7	Let lusty labour drop his flail,	d	4
8	Nor woodman's hook a tree assail;	d	4
9	The ox shall cease his neck to bow,	e	4
10	And Clodden yield to rest the plough.	e	4
11	Then lads and lasses, all be gay,	c	4
12	For this is nature's holiday.	c	4
13	Behold the lark in ether float,	f	4
14	While rapture swells the liquid note!	f	4
15	What warbles he, with merry cheer?	g	4
16	“Let love and pleasure rule the year.“	g	4
17	Then lads and lasses, all be gay,	c	4
18	For this is nature's holiday.	c	4
19	Lo, Sol looks down, with radiant eye,	h	4
20	And throws a smile around his sky;	h	4
21	Embracing hill and vale and stream,	i	4
22	And warming nature with his beam,	i	4
23	Then lads and lasses, all be gay,	c	4
24	For this is nature's holiday.	c	4
25	The insect tribes in myriads pour,	j	4
26	And kiss with zephyr ev'ry flow'r;	j	4
27	Shall these our icy hearts reprove,	k	4
28	And tell us we are foes to love?	k	4
29	Then lads and lasses, all be gay,	c	4
30	For this is nature's holiday.	c	4

Als Textgrundlage greift Hook das eigentlich fünf Strophen umfassende Gedicht „May Day“ von John Wolcot (1738–1819) auf, der den Text unter dem Pseudonym Peter Pindar veröffentlichte. Hook verzeichnete in der Partitur des Finales zwar nur die ersten beiden Strophen, jedoch ist anzunehmen, dass auch die übrigen drei Abschnitte in Vauxhall vorgetragen wurden. Mit fünf Strophen ließe sich nämlich auch die Besetzung mit vier Vokalistinnen erklären, da dann jeder Interpret eine Strophe erhalten hätte, um für die abschließende alle Sänger heranzuziehen. Formal handelt es sich bei „May Day“ um ein regelmäßiges Gedicht in Octosyllabischen Couplets, in denen der Autor einen Maitag mit all seinen Facetten beschreibt.

Die Konventionalität von Form und Thematik sowie die inhaltliche Zentrierung auf die Natur bedenkt Hook in seiner Vertonung mit einer „volksliedhaften“ Gestaltung.

⁸⁸⁷ Der Text in dieser Form wurde dem folgenden Band entnommen: o. A.: The Works of Peter Pindar, Esq. With A Copious Index. To which is prefixed Some Account of His Life, Bd. 3, London 1816, S. 237/238; im Folgenden zitiert als: o. A., Peter Pindar.

Tabelle 56: Merkmale von „May“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Allegro	2/2	74 Takte	Ritornell A B C	4-4-4-4-8 4-4-4 4-6 4-4-4-4-4-8	D-Dur	

Auf das eröffnende Instrumentalritornell, in dem Hook, typisch für seine Vauxhall Songs, das musikalische Material präsentiert, folgt eine dreiteilige Strophenform ABC mit einer fast durchgehend viertaktigen Phrasenstruktur. Harmonisch setzt sich die hohe Simplizität fort, bleibt Hook schließlich im gesamten Lied in D-Dur. Lediglich zum Abschluss der zweiten Phrase in B von Takt 44 bis 46 finden sich Anklänge an A-Dur durch die Integration der Doppeldominante E-Dur, wodurch Hook eine harmonische Überleitung in die Tonika D-Dur zu Beginn von C in Takt 47 schafft. Gerade diese Tonalität, oft aufgrund der Verbindung mit der Stimmung von Trompeten in D als festlich empfunden, könnte Hook ausgewählt haben, um die ausgelassene Stimmung während der Feier des Maitags harmonisch auszudrücken. Die Harmonik unterstützt aufgrund des Verzichtes auf Dissonanzen, der Dominanz der Hauptfunktionen, der deutlichen Kadenz zu Phrasenenden und der zu erwartenden Akkordfolgen ebenfalls die hohe Verständlichkeit der Form, was gleichermaßen aus der klaren Strukturierung der Binnenabschnitte resultiert. A und B, die aus jeweils zwei vokalen Phrasen in der Folge a und a' bestehen, sind rein solistische Abschnitte. In ihnen vertont Hook die jeweils ersten vier Strophenzeilen, wobei er in A von Textwiederholungen absieht und nur B durch das zweimalige Setzen des vierten Verses um zwei Takte verlängert. Obwohl er also mit der dreiteiligen Makrostruktur eine vergleichsweise hohe Variabilität erreicht, prägen Wiederholung und Sequenzierung die Mikroform. Dies zeigt sich auch im abschließenden Teil des Finales. In C greift Hook die letzten beiden Verse, die bereits in der Textgrundlage als Refrain fungieren, zunächst viermal hintereinander auf, während er anschließend zweimal nur die sechste Zeile verwendet. Dadurch ergibt sich eine starke Refrain-Wirkung von C. Diese Funktion verstärkt sich durch die Anlage von C, da Hook einerseits das Material der ersten Phrase immer wieder in leichter Variation anbietet, andererseits ab der dritten Phrase in Takt 55 in einen vierstimmigen Chorsatz übergeht. Interessanterweise bringt Hook in „May“ aber nur ganze Verse mehrmals und keine einzelnen Schlüsselbegriffe, sodass der Fokus ganz auf dem Refrain des Gedichts mit den fröhlichen Jungen und Mädchen liegt, die den Maitag als Fest der Natur zelebrieren.

Die Setzweise der Verse, bei der Hook die Strophenzeilen vollständig vertont, sowie die Gestaltung der Binnenabschnitte mit variierter Wiederholung der Anfangsphrase beeinflusst auch die Melodik. Da er durchweg einen Vers in zwei Takten setzt, vertraut er auf eine syllabische Setzweise. Lediglich bei manchen Phrasenaufaktten, baut er kurze Melismen ein. Diese Gestaltungsweise hat eine „volksliedhafte“ Melodik mit dem Ziel der ununterbrochenen Textdarbietung zur Folge, was die starke Bevorzugung einfacher Viertelbewegungen ohne komplexe Rhythmen, der geringe Tonrahmen der Singstimmen sowie die melodisch schlichten Tonfolgen verstärken. Die integrierten Tonsprünge zeichnen zudem die zugrundeliegenden Dreiklänge nach, sodass sich keine unerwarteten melodischen Wendungen ergeben. Zusätzliche Struktur erhält die Melodie durch eine Anlage in Vorder- und Nachsatz. So schließt Hook die erste Phrase in A auf der Quinte a in Takt 28, um dann

die zweite Phrase auf dem Grundton d mit einer halben Note mit einer starken Abschlusswirkung zu beenden. Auch innerhalb der Phrasen erzeugt er mithilfe der Quinte a einen melodischen Vorwärtsdrang, wenn er immer nach zwei Takten, also jeweils nach einem Vers, ein a setzt und dann auch mit einem a die nächsten zwei Takte eröffnet. Die Melodie von „May“ verfügt also über einen sofort ersichtlichen Aufbau, wodurch die Komposition an Verständlichkeit gewinnt.

Das Begleitensemble ist die einzige Komponente, die noch eine etwas höhere Komplexität aufweisen könnte. Obwohl Hook den Sängern ein umfangreiches Orchester zur Seite stellt, legt er die instrumentalen Einzelstimmen jedoch einfach an. In den Grundzügen legt er die Melodie meist in die ersten Violinen sowie Flöten, denen er eine parallel geführte Unterstimme meist in den zweiten Violinen, eine Bassstimme sowie vereinfachte Ergänzungsstimmen beispielsweise in Trompeten oder Hörnern zur Seite stellt. Es handelt sich also um einen durchweg homophonen Satz mit dem offensichtlichen Primat der Melodie. Ebenso simpel, und über das gesamte Stück hinweg einheitlich, präsentieren sich die Stimmverläufe, sodass die Instrumentierung auch aufgrund des Verzichts auf auffällige Stimmkombinations-, Klangfarben- oder Dynamikwechsel dem Bild von einer „volksliedhaften“ Schlussnummer entspricht.

Funktional betrachtet dienen Ensemblenummern wie „May“ ebenso wie die aus mehreren Einzelliedern bestehenden Finales wie *The Triumph of Hygeia* also dem möglichst wirkungsvollen Abschluss eines Konzerts. Indem für ein Stück alle beteiligten Interpreten nochmals auf die Bühne gebracht wurden, entstand trotz der konventionellen kompositorischen Gestaltungsweise wie bei „May“ oder der Einzelteile wie bei *The Triumph of Hygeia* eine repräsentative Abrundung der musikalischen Darbietungen, ohne dass ein großer kompositorischer oder probentechnischer Aufwand hätte betrieben werden müssen. Daher stellen Hooks Finali eigentlich Vauxhall Songs dar, die er auf der einen Seite durch die Konzeption als vokale Ensemblenummern, auf der anderen Seite durch die Anlage als Großform mit mehreren Einzelstücken erweiterte.

IV.9.5. Hooks Vauxhall Songs als vielseitigste Gruppe des Repertoires

Die Vauxhall Songs nehmen im Vokalschaffen von James Hook eine wichtige, wenn nicht sogar zentrale Position ein: Hook arbeitete 46 Jahre lang mit einer festen Anstellung in den Vauxhall Gardens als Organist, Musikdirektor sowie Tonsetzer und komponierte sogar über einen noch längeren Zeitraum für die Gartenkonzerte, nachweislich von 1767 bis 1819. Innerhalb dieser 52 Jahre stellte er eine immense Zahl an Vauxhall Songs in der unterschiedlichsten Ausformung fertig, wobei über die genauen Ausmaße nur spekuliert werden kann. Auch im Hinblick auf sein gesamtes Œuvre, Vokal- und Instrumentalwerke eingeschlossen, bilden die Gartenlieder eine große Gruppe, obwohl ebenso für andere Lokalisationen und Gelegenheiten eine nicht zu unterschätzende Menge an Kompositionen überliefert ist. Hook hinterließ über 140 Werke mit Opusnummern, wobei ein Großteil seiner Arbeiten keine Nummerierung aufweist. Bereits die Einträge in RISM zeigen jedoch, dass keine andere Kategorie die Vauxhall Songs in Umfang und zeitlicher Ausdehnung übersteigt. Somit sind sie als zentral für Hooks kompositorische Entwicklung zu sehen.⁸⁸⁸

⁸⁸⁸ Vgl. o. A., Hook RISM, S. 383-424 sowie Gehl, Songs Hook, S. 20 sowie die selektive Werkliste in: McGairl, Hook NGr, S. 690-693.

Dass Hook gleichzeitig modelbildend für die musikalische Ausformung des Repertoires war, zeigt der Umfang seiner Gartenkompositionen. Im Gegensatz zu Bach lieferte Hook jährlich neue Arbeiten, die er zum Großteil auch publizierte; von allen Komponisten von Vauxhall Songs war er zweifellos der produktivste und am längsten aktive. Bemerkenswert ist aber nicht nur die Quantität seines Schaffens, sondern auch die musikalische Mannigfaltigkeit des Korpus. Sein Verdienst liegt daher auch darin, dass seine Beiträge die vielseitigste Gruppe innerhalb des Repertoires verkörpern, und das in mehrfacher Hinsicht.

Tabelle: Musikalische Parameter von James Hooks Vauxhall Songs⁸⁸⁹

Titel / Jahr	Tempo	Instrumentierung	Tonartenfolge	Takt	Aufbau	Phrasenaufbau	Inhalt
Damon and Phoebe 1767	Allegro	Fl.1, Fl.2, Fg.1, Fg.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	G-Dur - D-Dur	4/4	AB	4-4-4/4-4/4 // 4-6/4-4	Liebeslied
Fanny of the Hill 1767	Allegro	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	B-Dur	4/4	AB	4-4/4-4-4 // 4-4-4/4	Liebeslied
Dorilas and Daphne 1767	Moderato	S., Vl.1, Vc.	A-Dur - E-Dur	4/4	AB	4-4/4-4-2 // 4-4/4	Liebeslied
The Happy Shepherd 1767	Allegro	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	A-Dur - E-Dur - fis-Moll	2/4	ABACA	6-4-4/6-4-4-4-4-4 // 4-4-6 // 6-4-4-4-4-4 // 4-4-5-4 // 6-4- 4-4-4-4	Liebeslied
Simple Strephon 1768	Andantino	Fl.1, Fl.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	E-Dur - H-Dur - cis-Moll	4/4	ABACA	4-4-6/6-6-6-6-6 // 4-6 // 6-6- 6-6-6 // 4-4-4 // 6-6-6-6-6	Liebeslied
I Love I Doat I Rave with Pain 1768	Andantino	Fl.1., Fl.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	E-Dur	4/4	AB	4-8/6-6-6 // 4-4/4	Liebeslied
Patty of the Hill 1768	Allegro	S., Vl., Vc.	F-Dur - C-Dur	6/8	AB	4-8/4-6/7 // 4-4-4/8	Liebeslied
Ye Verdant Woods Ye Chrystal Streams 1768	Andantino	S., Vl., Vc.	E-Dur - H-Dur	4/4	ABA'	4-4-4/4-4/4 // 4 // 4/4	Liebeslied
The Maid to My Mind 1773	Moderato	S., Vl., Vc.	B-Dur - D-Dur	4/4	AB	4-4/4-2/2 // 4-4-4/4	Liebeslied
Strephon Woo Me 1773	Allegretto	Kl., S., Vl., Vc.	B-Dur - F-Dur	4/4	ABACA	4-4-4-4/4-4-4-6-4-4/4 // 4-6- 4-4 // 4-4-4-6-4-4/4 // 4-4-6 // 4-4-4-6-4-4/4	Liebeslied
The Shepherd Who Roves the Wood Thro' 1773	Allegro Moderato	S., Vl., Vc.	B-Dur - F-Dur	6/8	AB	4-4-4-4/4-4-4-6-5/4 // 4-4-4- 5-5/4	Pastorales / Mythologisches Lied
In This Blissful Grove 1773	Andantino	S., Vl., Vc.	E-Dur - H-Dur	4/4	ABA'	4-4-4-4/4-4-4-12/4 // 4-6 // 4-4-4-4-4-8	Liebeslied
Amphitriion 1773	Allegro con Spirito-Allegro - Andante - Allegro - Allegro Pomposo -Presto - Moderato	Kl.1, Kl.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	Es-Dur - B-Dur - F-Dur	4/4 - 3/4	Rez. /// AB /// Rez. /// ABA'	76 /// 4-8-10/4-4-4-6-4-5-8- 4-11 // 9-6-5-4-20-10 /// 16 /// 4-4-4-4/4-4-4-4-5-4-4 // 4-6 // 4-4-4-4-5-8-4	Liebeslied
Ah! Where Can One Find a True Swain 1773	Allegro Moderato	S., Vl., Vc.	G-Dur	2/2	ABA	4-4/4-6 // 4-4 // 4-6	Liebeslied
The Nod Wink and Smile 1777	Vivace	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	C-Dur	6/8	AB	4-4-7/4-6 // 6-4/3	Patriotisches Lied
He's Aye a Kissing Me 1777	Spiritoso	S., Vl., Vc.	A-Dur	2/4	ABA'	8-8/8/4 // 8 // 8/8	Liebeslied

⁸⁸⁹ Für diese Tabelle wurden die Lieder der folgenden Sammlungen analysiert: Hook, Favourite Songs 1767/2, GB-Lbl G.807.a; Hook, Collection 1768/5, GB-Lbl H.1651.d; Hook, Collection 1773, GB-Lbl H.1651.d.; Hook, Collection 1777, GB-Lbl H.1651.e.; Hook; Collection 1779/2, GB-Lbl H.1651.e; Hook, Collection 1780, GB-Lbl H.1651.e.; Hook, Collection 1789, GB-Lbl G.379.a; Hook, Favourite Songs 1795, GB-Lbl G.379; Hook, Collection 1804, GB-Lbl G.379.

He'll Steal Your Tender Heart Away 1777	Andantino	S., VI., Vc.	G-Dur	6/8	ABA'	8/8 // 8 // 4/4	Liebeslied
Willy's Rare and Willy's Fair 1777	Vivace	S., VI., Vc.	Es-Dur	6/8	ABA'	8-4/4-4 // 8-8 // 4-4/4	Liebeslied
The Captive 1777	Andantino	S., VI., Vc.	B-Dur	4/4	AB	6-5/4-6 // 4-4-4/3	Liebeslied
Blyth Jockey 1777	Allegretto	S., VI., Vc.	D-Dur	4/4	ABA'	4-4/4-4 // 4-6 // 6-4/3	Liebeslied
Delias Promise 1777	Andantino	S., VI.1, VI.2, Vc.	F-Dur	4/4	AB	4-4-4/4-4 // 4-4/5	Liebeslied
Praises of Jockey 1777	Vivace	S., VI.1, VI.2, Vc.	B-Dur	4/4	AB	4-4-4/4-4/3 // 4-4-4/4	Liebeslied
The Rosy Dawn 1777	Moderato	Hn.1, Hn.2, S., VI., Vc.	Es-Dur - B-Dur	3/4	AB	12-6/4-9-8/4 // 4-5-17-8/5	Liebeslied
Fairy Song 1777	Allegretto	Fl.1, Fl.2, S., VI., Vc.	C-Dur	6/8	ABC	4-4-4-4/4-4 // 4-4 // 4-4-4-4-4	Liebeslied
Love's a Bubble 1777	Andantino	S., VI., Vc.	E-Dur	6/8	ABA'	4-4/4-4/2 // 4 // 4/4	Liebeslied
Since Sweet Love Has Had Possession 1777	Andantino	Fl.1, Fl.2, S., VI.1, VI.2, Vc.	F-Dur - a-Moll	2/4	ABACA	14-7/8-6-6-5/5 // 8-5 // 8-6-6-5/5 // 8-8 // 8-6-6-5/5	Liebeslied
The Banks of Tay 1779	Andantino poco lento	S., VI., Vc.	G-Dur	4/4	A	4-4-4/4-4-6-4-4-6/4	Liebeslied
The Description 1779	Moderato	S., VI.1, VI.2, Vc.	Es-Dur	2/2 - 6/8	II:AB:II CBA'B	4-4-4-4-7/4-7-4-4-4 // 4-4-4-4/5 // 4-7-9 // 4-4-4-4/5 // 5-4-4-5-4-4-4 // 4-4-4-4/4	Liebeslied
PSHA! What the Plague Wou'd You Be At 1779	Allegro Moderato	S., VI.1, VI.2, Vc.	F-Dur	6/8	AB	4-4-4-4/4-4-4 // 4-6-4/4	Liebeslied
To the Green Wood Gang Wi'me 1779	Andantino	S., VI., Vc.	D-Dur	4/4	AB	4-4-4/4-4-4 // 6-4/4	Liebeslied
Old England 1779		S., VI., Vc.	C-Dur	4/4	ABC	4-4/6 // 4-4 // 4/4	Patriotisches Lied
He Plighted Once to Me 1779	Moderato	S., VI., Vc.	Es-Dur - B-Dur	4/4	AB	4-8/4-4-12/3 // 4-4-4-16/4	Liebeslied
May We Live All the Days of Our Lives 1780	Moderato	S., VI.1, VI.2, Vc.	B-Dur	6/4	AB	4-4/4-4/4 // 6-4/4	Idealisierendes Lied
Advice to the Fair 1780	Allegro	S., VI., Vc.	B-Dur	2/2	ABC	4-4-4/4-4 // 4-4 // 4/4	Liebeslied
The Bonny Sailor 1780	Allegro	S., VI., Vc.	G-Dur - D-Dur	2/2	AB	4-4/4-4/4 // 4-4-4/4	Liebeslied
I Wonnot Buckle Too 1780		S., VI.1, VI.2, Vc.	B-Dur	4/4	AB	4-6/4-4 // 4-4	Liebeslied
The Ecchoing Shades of Vauxhall 1780	Allegretto	S., VI.1, VI.2, Vc.	D-Dur	6/8	A	4-9/4-4-4-4-4-7/3	Idealisierendes Lied
The Sailors Farewell 1780	Pomposo	S., VI.1, VI.2, Vc.	C-Dur	2/2	ABC	6-8/6 // 6 // 8/4	Liebeslied
The Lover and the Friend 1780	Allegretto	S., VI.1, VI.2, Vc.	D-Dur - A-Dur	4/4	ABA'	4-4-4/4-4/4 // 4-4 // 4-10/4	Liebeslied
New Naval Song & Chorus 1780	Con Spirito	S.1, S.2, VI.1, VI.2, Vc.	C-Dur - G-Dur	3/4 - 4/4	AB	20/4-4-4-4/4 // 4-4-4-4-4-4/2	Patriotisches Lied
The Cautious Maid 1780	Cantabile	S., VI.1, VI.2, Vc.	A-Dur - E-Dur	2/4 - 6/8	ABCB	8-8-8/8-8-8-8 // 8-8-8-4/8 // 8-8-9 // 8-8-8-4/8	Liebeslied
With Joy and Mirth Our Valley Ring 1780	Allegretto	S., VI.1, VI.2, Vc.	A-Dur - E-Dur	4/4	Rez. /// ABACA	17 /// 4-4-4-4-7/4-4-4-4-4-11 // 4-4-4-5 // 4-4-4-4-4-11 // 4-8-6-/4 // 4-4-4-4-4-11	Liebeslied

Love for Love 1780	Allegretto	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	B-Dur - F-Dur	4/4	A	15/4-4-8-4-4-12	Liebeslied
Simplicity 1780	Andantino	S., Vl., Vc.	D-Dur	4/4	A	4-4/4-4-6/3	Liebeslied
The Kind are Young and Fair 1789	Vivace	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	B-Dur - F-Dur	6/8	AB	4-4-4/4-4-4-4/4 // 6-4-4-6/4	Liebeslied
I'll Think of Willy 1789	Moderato	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	G-Dur - D-Dur	4/4	AB	4-4/4-4 // 4-4-4/2	Liebeslied
The Village Maiden 1789	Andante Grazioso	Kl.1, Kl.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	B-Dur	3/4	AB	4-6/4-6 // 4-4-4/2	Liebeslied
Alone by the Light of the Moon 1789	Andantino	Fl.1, Fl.2, S., Vl.1, Vl.2, Vc.	E-Dur	4/4	AB	4-6/4-4 // 4-4-4-4/4	Liebeslied
Shou'd He Think of Another 1789	Moderato	S., Vl., Vc.	C-Dur	4/4	AB	4-4-4/4-4/2 // 4-4-4-4/4	Liebeslied
I'll not Be Confin'd as a Bird in a Cage 1789	Spiritoso	S., Vl., Vc.	B-Dur	4/4	AB	8/4-4 // 4-4-4/4	Liebeslied
The Disconsolate Sailor's Return 1789	Pomposo ma non troppo Allegro	S., Vl., Vc.	D-Dur - A-Dur	4/4	AB	4-6/4-4 // 4-4-4/4	Liebeslied
While, Strephon, Thus You Teaze Me 1789	Allegretto	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	B-Dur	2/4	ABCB AB	4-10/4-4 // 4-6-4-4/6 // 4-4- 4-4-5-4-4 // 4-6-4-4/6 // 4-4- 6-5-4-4 // 4-10/4-4 // 4-6-4- 4/6	Liebeslied
The Fair of Britains Isle 1795	Allegretto	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	B-Dur - F-Dur	2/2	AB	4-6/4-4/2 // 4-4-4-4/4	Patriotisches Lied
We Shall Be Married Tomorrow 1795	Allegro non troppo	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	D-Dur - A-Dur	2/2	AB	12/4-4/2 // 4-4-4/4	Liebeslied
Then I Fly to Meet My Love 1795	Allegretto	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	A-Dur - E-Dur	2/4	AB	4-4-4/4-4/2 // 6-7-6/4	Liebeslied
The Young Irish Captain's the Husband for Me 1795	Vivace	S., Vl., Vc.	D-Dur - A-Dur	6/8	ABC	4-4-6/4-4/2 // 4-4//6-3/6	Liebeslied
The Little Waste 1795	Vivace	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	G-Dur	2/4	ABA'	4-4-4-4/4-4 // 4-4 // 4-4-4/4- 4	Liebeslied
Indeed Young Man I Must Deny 1795	Allegretto	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	A-Dur - E-Dur	4/4	AB	4-4-5/4-4/2 // 4-6-5/4	Liebeslied
O Dearly I Love Somebody 1795	Allegretto	Kl., S., Vl.1, Vl.2, Vc.	D-Dur - A-Dur	2/4	ABC	4-4-4-4/4-4-4 // 4-4 // 6-6-4- 4-4/4-4	Liebeslied
The Soldiers Farewell 1795	Allegro ma non troppo	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	D-Dur - A-Dur	2/4	ABC	4-4-6/4-4/4 // 8 // 7/5	Liebeslied
You'll Never Die for Love 1804	Moderato - Un poco Allegro	Kl.1, Kl.2, Fg.1, Fg.2, Hfe., Klav., S., Vl.1, Vl.2, Vc.	B-Dur	6/8 - 2/4	AB	4-6/4-4 // 4-4-6/4	Liebeslied
Who Wants Me 1804	Allegretto	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	F-Dur	2/4	AB	4-4-8/4-4/2 // 4-4-4-6/8	Liebeslied
Fal lal lal la Kind Sir 1804	Moderato	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	B-Dur	6/8	AB	4-4-4-8/6-6 // 8-4/4	Liebeslied
I Will Not Marry Yet Yet 1804	Vivace	Fl., Hfe., Klav., S., Vl.1, Vl.2, Vc.	C-Dur - G-Dur	2/4	AB	4-8/4-4/2 // 4-6/4	Liebeslied
Long Look'd for Is Coming at Last 1804	Moderato	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	D-Dur - A-Dur	4/4	A	4-4-4/4-6-6/4	Liebeslied
The Tough Wooden Walls of Old England Forever 1804	Spiritoso	S., Vl.1, Vl.2, Vc.	C-Dur	4/4	AB	4-8/4-6 // 4-4-4/4	Patriotisches Lied

Ein erster Parameter, der von Mannigfaltigkeit zeugt, ist die Form. Wie besonders anhand der Darstellungen der Kantate *As Gay As the Spring* und der Finali dargelegt wurde, zeichnen sich Hooks Arbeiten für Vauxhall schon auf der Ebene der verwendeten Begriffe durch Vielfalt aus, was eine Entsprechung in den Makrostrukturen findet. Neben einzelnen Songs und Balladen sind mehrstimmige Dialoge und Finalnummern ebenfalls vertreten, die eine Reihe an mehrteiligen Werken wie Kantaten, Entertainments, Interludes und Finali ergänzen. Im Hinblick auf die Mikroform setzt sich die Heterogenität noch weiter fort: Obwohl Hook viele seiner Lieder auf einer strophischen Anlage basiert, greift er auch komplexere Modelle auf. Besonders auffällig erscheinen in diesem Zusammenhang die Verwendung verschiedener zweiteiliger und dreiteiliger Schemata sowie die der Rondoform. Darüber hinaus koppelt er den Aufbau meist eng an die Textgrundlage, sodass er besonders in späteren Jahren manche Stücke trotz eines kurzen Umfangs durchkomponiert.

Harmonisch tritt ein deutlicher Unterschied zwischen den gedruckten Vauxhall Songs und den Liedern zutage, die in Manuskripten überliefert sind, da Erstere ein Übergewicht an harmonisch simplen Songs, oft ohne Modulation, zeigen. In den Manuskripten ist diese Dominanz ohne Tonartwechsel nicht so ausgeprägt, jedoch moduliert Hook auch hier nicht immer und wenn dann normalerweise nur einmal in die fünfte Stufe oder weitaus seltener in die parallele Molltonart. Dur-Tonalität überwiegt aber wie im Gesamtkorpus auch bei Hook deutlich. Harmonische Komplexität findet sich lediglich vereinzelt in Form von interessanten Wendungen wie etwa bei „The Secret“. Vor allem die späteren Beispiele aus Hooks Schaffen für Vauxhall weisen darauf hin, dass er besonders nach 1800 zu einer variableren Harmonik mit einer höheren Komplexität überging. Selbst auf harmonischer Ebene lassen sich die Hook'schen Vauxhall Songs also als mannigfaltig bezeichnen.

Ein weiterer Aspekt, der die Vielseitigkeit von Hooks Wirken ausmacht, liegt in der Zeitspanne begründet, die seine Werke umfassen. Dass Hook über 50 Jahre lang Vauxhall Songs komponierte und das in einer Zeit, in der sich tiefgreifende Veränderungen in der europäischen Musik ereigneten, ging auch an seinen Kompositionen für Vauxhall nicht spurlos vorbei. Vielmehr lässt sich an seinen Liedern die Entwicklung, die das Repertoire zeitbedingt unterlief, vor Augen führen, obwohl einige grundlegende Vorgehensweisen erhalten blieben. Zunächst entwarf Hook stets eine unmittelbar verständliche Grundstruktur mit gleichbleibenden Schemata, wobei die strophische Anlage von Beginn bis Ende seines Schaffens dominierte. Ebenfalls erfuhr weder die Phrasengestaltung mit der Favorisierung der viertaktigen Grundstruktur noch die Versvertonung eine Veränderung. Ebenso konstant ist die zentrale Stellung der Melodie, womit das primäre Ziel der Hook'schen Kompositionen, egal welcher Komplexität sie zuzurechnen sind, die verständliche Vermittlung des Textes ist. Deshalb steht Hook auch in einer Reihe mit Thomas Augustine Arne und dessen Vauxhall Songs, deren Einfluss in Hooks Vokalwerken für die Gärten besonders in Form der balladenähnlichen Gestaltung bei den Beiträgen zum unteren Komplexitätslevel durchscheint. An die italienische Vokaltradition, die Bach wohl am deutlichsten unter den Komponisten in Vauxhall einbezog, ließ er sich nur in wenigen Songs beeinflussen, indem er vokale Virtuosität integrierte. Borschel bemerkt in diesem Zusammenhang: „Hook's musical style grew more florid during the 1770's [...]“.⁸⁹⁰ Die Untersuchung des Repertoires von 1767 bis 1819 widerspricht jedoch der Feststellung, dass eine allgemeine Zunahme der melodischen

⁸⁹⁰ Borschel, *English Song*, S. 43.

Virtuosität, wie Borschel sie konstatiert, festzustellen ist. Sowohl vor 1770 als auch nach 1810 finden sich unter Hooks Vauxhall Songs Beiträge, die rein syllabisch gestaltet sind. Ausgreifende Koloraturen, wie er sie in „Hark the Silver Trumpet Sound“ verwendete, baute er im Hinblick auf sein gesamtes Korpus vergleichsweise selten, und nur in den komplexen Werken ein. Von einer Veränderung seines Musikstils kann auf dieser Ebene aber nicht die Rede sein, vielmehr bleibt seine melodische Gestaltungsweise, auch in Anlehnung an die gleichbleibende Anlage der Textgrundlagen, über Jahrzehnte konstant. Durchweg zeigt seine Melodik grundsätzlich eine große Nähe zur englischen Balladen- und Volksliedtradition: Gern griff er auf strophische Makrostrukturen mit kurzen Binnenabschnitten und oft viertaktigen Phrasen zurück, die er meist mithilfe von Wiederholung und Sequenzierung strukturierte. Zudem bevorzugte er eine in den Grundzügen syllabische Setzweise, um die Melodie in einem zweiten Schritt mit mehr oder weniger Melismen anzureichern. Leicht zu memorierende Lieder waren das Resultat. Trotzdem behandelte Hook vor allem die komplexeren Arbeiten mit melodischer Originalität, sodass er die Melodien unabhängig vom Entstehungszeitpunkt am jeweiligen Gedicht ausrichtete. Änderungen, die die melodische Gestaltungsweise betreffen, etwa mit dem Vorzug von kürzeren, kurzgliedrigen Phrasen oder einer generellen Ausweitung des Tonrahmens, sind für die Jahre von 1767 bis 1820 aber nicht zu beobachten.

Trotz dieser Konstanten wandelte sich Hooks Musiksprache in einigen Aspekten. Wie in Zusammenhang mit der Form angedeutet wurde, präsentiert sich die Harmonik in den späteren Kompositionen mit einer größeren Variabilität als noch in den Werken der 1760- und 1770er-Jahre. Dissonanzen, Dominantklänge, Anklänge an entfernte Tonarten sowie anspruchsvollere Modulationen gebrauchte Hook häufiger, weshalb für die Beiträge besonders ab 1800 eine im Vergleich zu den früheren Vauxhall Songs bemerkenswerte harmonische Vielfalt zu verzeichnen ist. Beim Einsatz des Orchesters wird eine Veränderung ebenso deutlich. Erstens ist eine allmähliche Ausweitung des Klangkörpers zu bemerken, besonders von Bläserapparat und Schlagwerk. Zweitens weicht Hook bereits in den späten 1760er-Jahren von der Bassbezifferung ab und nimmt immer deutlicher Abstand von einer innerhalb eines Stücks einheitlich gestalteten Basslinie zugunsten eines variablen, melodios wirkenden Bassverlaufs mit motivischer Funktion. Drittens setzt Hook das Orchester –in den Liedern mit einer höheren Komplexität ist dies deutlicher nachzuvollziehen – im Hinblick auf die Verteilung des Materials differenzierter ein, komponiert auffälligeren Farbenwechsel, erreicht klanglich nuancierte Werke und wechselt öfter zwischen den melodieführenden Instrumenten. Zur klanglichen Bandbreite in den späteren Arbeiten trägt gleichermaßen der flexiblere Einsatz der dynamischen und spieltechnischen Angaben bei, die vor allem in den handschriftlich überlieferten Stücken nach 1800 zunehmend auftreten. Mithilfe der Instrumentierung erreicht Hook eine auffällige Komplexität, da selbst für die Lieder des unteren Komplexitätsmodells ein vielseitiges Ensemble zum Einsatz kommt. Auch lässt sich dank der Manuskripte eine kontinuierliche Ausweitung des Orchesters konstatieren. So in Add MS 19647, das eine frühe Phase der Hook'schen Vauxhall Songs ab 1783 abbildet; dort bevorzugt Hook eine kleinere Besetzung als später. Im Pastoral Interlude *The Love Wrangle* begleitet ein Klangkörper, der aus Streichern, Bass und höchstens zwei Blasinstrumenten besteht. In den jüngsten überlieferten Arbeiten aus den späten 1810er-Jahren in MS.Add.6638 ist der durchschnittliche Klangkörper stark erweitert mit bis zu fünf Bläsern und Schlagwerk.

Eine Entwicklung hin zum verstärkten Einsatz der Bläsergruppe ist deutlich zu erkennen, dennoch lässt sich eine besondere Akzentuierung der Klarinetten, die Borschel zu erkennen meint, nicht bestätigen.⁸⁹¹

Gleichermaßen heben sich die drei Komplexitätstypen durch den Einsatz der Instrumente, der Verteilung der Aufgaben und dem Zusammenspiel der Instrumentengruppen voneinander ab. Indem Hook in den einfachen Liedern eine klare Linie zwischen Melodie- und Bassinstrumenten zieht und deren Stimmmaterial in zwei Gruppen konzipiert, ist der Orchesterklang zwar voll, aber einheitlich gehalten. In den elaborierten Songs variiert er den Einsatz sowie die Funktion der Instrumente stärker, stellt Klanggruppen in wechselnder Kombination gegenüber, spielt mit den Klangfarben und überträgt den einzelnen Instrumenten diffizile, oft selbstständige Stimmverläufe. Er behandelt jedes Instrument für sich, um einen dichten Instrumentalsatz zur Unterstützung von Melodie und Textinhalt zu erzielen. Diese vielseitige Instrumentation, die die instrumentalen Entwicklungen der Zeit widerspiegelt, trug sicherlich zu dem jahrzehntelangen Erfolg von Hooks Vauxhall Songs bei. In diesem Aspekt bedachte er seine Vertonungen mit großer Individualität und schnitt sie auf die zugrundeliegenden Gedichte genau zu. Die Ausdeutung der Textgrundlage ist dabei ein weiteres essentielles Unterscheidungsmerkmal für die drei Komplexitätslevel in Hooks Schaffen, denn eine höhere Komplexität beruht zu einem großen Teil auf der detailreichen Umsetzung der inhaltlichen Facetten der Texte. Umso elaborierter ein Beitrag ist, in umso stärkerem Maße stellt Hook alle musikalischen Parameter in den Dienst des Inhalts. Wo die Lieder des unteren Komplexitätslevels als allgemeingültige Vertonungen ohne große Originalität bezeichnet werden müssen, zeugen die Beiträge des gehobenen Komplexitätslevels von weit mehr Individualität.

Aufgrund der großen Bandbreite an Komplexitätsabstufungen bei Hooks Vauxhall Songs ist deren exemplarische Einteilung auch nicht so einfach vorzunehmen wie bei Johann Christian Bach, von dem nur 15 Kompositionen überliefert sind. Aufgrund des Umfangs des Hook'schen Œuvres wird nur eine selektive Liste angeführt, bei der zum einen eine Auswahl an gedruckten Liedern, zum anderen an Manuskriptbeiträgen unter Berücksichtigung des gesamten Zeitraums von 1767 bis 1819 vorgenommen wird. Bei den publizierten Sammlungen handelt es sich um Kollektionen der Jahre 1767, 1773, 1777, 1780, 1789, 1795 und 1804, während bei den Manuskripten Titel aus MS.Add.6636, 6638 sowie Add MS 19647 und 34007 einbezogen werden.

Tabelle 57: Einteilung von Hooks Vauxhall Songs in Sammlungen in die Komplexitätslevel⁸⁹²

Unteres Komplexitätslevel	Mittleres Komplexitätslevel	Gehobenes Komplexitätslevel	Jahr
Damon and Phoebe	The Happy Shepherd		1767
Fanny of the Hill			
Dorilas and Daphne			

⁸⁹¹ Vgl. Add MS 19647 sowie MS.Add.6638 sowie Borschel, English Song, S. 42.

⁸⁹² Vgl. Hook, Favourite Songs 1767/2; Hook, Collection 1773; Hook, Collection 1777; Hook, Collection 1780; Hook, James: A Favorite Collection of Songs Sung by Mr. Incledon, Miss Leary, Miss Poole, Mrs. Martyr and Mr. Darley At Vaux-Hall-Gardens: Composed by Mr. Hook, London 1789, RISM A/I: H 6569; HH 6569; im Folgenden zitiert als: Hook, Collection 1789; Hook, Songs 1795; Hook, Collection 1804.

The Maid to My Mind	The Shepherd Who Roves	Amphitrion	1773
Strephon Woo Me	In This Blissful Grove		
Ah! Where Can One Find A True Swain			
The Nod Wink and Smile	The Rosy Dawn*		1777
He's Aye a Kissing Me	Since Sweet Love		
He'll Steal Your Tender Heart Away			
Willy's Rare and Willy's Fair			
The Captive			
Blyth Jockey			
Delias Promise			
Praises of Jockey			
Fairy Song			
Love's a Bubble			
May We live	The Lover and the Friend		1780
Advice to the Fair	The Cautious Maid*		
The Bonny Sailor	With Joy and Mirth		
I Wonnot Buckle Too	Love for Love		
The Ecchoing Shades of Vauxhall			
The Sailors Farewell			
New Naval Song & Chorus			
Simplicity			
The Kind Are Young and Fair	While Strephon Thus You Teaze Me		1789
I'll Think of Willy Far Away			
The Village Maiden			
Alone By the Light of the Moon			
Shou'd He Think of Another			
I'll Not Be Confin'd			
The Disconsolate Sailor's Return			
The Fair of Britains Isle			1795
We Shall Be Married Tomorrow			
Then I fly to Meet My Love			
The Young Irish Captain's			
The Little Waste			
Indeed Young Man			
O Dearly I Love Somebody			
The Soldiers Farewell			
You'll Never Die for Love			1804
Who Wants Me			
Fal lal lal la Kind Sir			
I Will Not Marry			
Long Look'd For			
The Tough Wooden Walls			

Tabelle 58: Einteilung von Hooks Vauxhall Songs aus Manuskripten in die Komplexitätslevel⁸⁹³

Unteres Komplexitätslevel	Mittleres Komplexitätslevel	Gehobenes Komplexitätslevel	Jahr	MS	
Teddy’s Return	The Pleasures of Love	Gentle Zephyrs	1814	6636	
Constancy Is Best	O’er the Seas				
I’ll Live and Die for Thee					
Stay a Little Longer	Where the Streamlet		1815		
Charlotte Bell	O Robin False Robin		1816		
	Charlotte and Leopold				
A Bonny Young Lad	The Exile		1817		
	Sweet Was the Valley*				
Shew the Sweet Roses			1818		
Peace and Pleasure	The Secret		1819		
Upon My Word I Did					
	As Gay As the Spring		1781	6638	
		Hark the Silver Trumpet Sound	1803		
	The Union of England and Spain		1808		
	If Love and Reason		1809		
	Love’s a Mighty Cruel Thing*				
	Honest Jack the Sailor	Led On by Hope	1812		
	Do If You Dare				
How Sweet *		Soft Invader of the Soul	1813		
The Widow or the Undertaker					
I Must Again, Tomorrow					
No More the Lark					
	No More the Lark		1814		
What Soft Pretty Things			1783	19647	
Farewell Ambitions Gilded Toys			1786		
		Ye Happy Nymphs	1787		
	In Storms When Clouds		1788		
No Pastime No Sport					
	While Strephon Thus You Teaze Me		1789		
Beside the Burn					
No More Hale Harry					
Cupids Lottery			1804	34007	
Long Look’d For					
The Tough Wooden Walls					
I’ve Enough for Myself					
The Comical Fellow					
I Will Not Marry					
You’ll Never Die for Love					

Die Einteilung in die Komplexitätslevel macht deutlich, dass Hooks Vauxhall Songs in ihrer musikalischen Komplexität ausgesprochen vielseitig sind. In seinem Schaffen für die

⁸⁹³ Vgl. MS.Add.6636, MS.Add.6638, Add MS 19647 und Add MS 34007.

Gärten finden sich alle drei Modelle. Obwohl die Lieder des unteren Komplexitätslevels überwiegen, stellte er auch eine beträchtliche Anzahl an Songs fertig, die über einen höheren musikalischen Anspruch verfügen.

Wie aus der festgestellten Mannigfaltigkeit von Hooks Vauxhall Songs hervorgeht, ging er mit den grundlegenden Merkmalen des Liedrepertoires flexibel um und erweiterte das vokale Spektrum der Gartenanlage. Einerseits übernahm er durch frühere Tonsetzer etablierte Techniken und Strukturen, andererseits baute er diese aus, sodass er das Korpus der Gartenkompositionen in eine neue Richtung führte und wesentlich zur Weiterentwicklung der dortigen Musikstrukturen beitrug.

IV.10. Henry Rowley Bishops Vauxhall Songs

Die formale Expansion sowie die musikalischen Veränderungen, die die Vauxhall Songs durch James Hook erfuhren, führte nach dessen Rückzug von der Gartenanlage vor allem Henry Rowley Bishop fort. Bishop, der als Sohn des Londoner Uhrmachers und Kurzwarenhändlers Samuel Bishop am 18. November 1786 geboren worden war, schlug früh eine musikalische Laufbahn ein. Mit 13 Jahren betätigte er sich bereits zusammen mit seinem Cousin Charles Wigley als Musikalienhändler und publizierte um 1801 erste Lied- und Klavierkompositionen, bevor er für kurze Zeit nach Newmarket umzog, um sich im Rennstall von Thomas Panton (1731–1808) zum Jockey ausbilden zu lassen. Da sich Bishop aber körperlich für diesen Beruf ungeeignet zeigte, kehrte er bald nach London zurück und setzte unter der Patronage Pantons seine musikalischen Studien bei Giuseppe Francesco Bianchi (1752–1810) fort. Schnell begann dann auch sein Aufstieg in der Londoner Musikwelt mit Aufführungen von Balletten im King's Theatre und im Drury Lane Theatre, an die sich mit der Uraufführung seiner ersten Oper *The Circassian Bride* (1809) eine Reihe erfolgreicher dramatischer Werke anschloss. Nachdem Bishop 1810 die Position des Musikdirektors am Theater in Covent Garden übernommen hatte, zeichnete er für die nächsten 14 Jahre für die Komposition und Darbietung verschiedener dramatischer Werke dort verantwortlich. Gleichzeitig nahm er aber auch außerhalb des Theaters aktiv am Musikleben der Großstadt teil und fungierte 1813 als Gründungsmitglied der Philharmonic Society, für die er unter anderem als Dirigent in Erscheinung trat. Außerdem war er einer der ersten Professoren für Harmonielehre an der Royal Academy of Music, obwohl der Lehrberuf Zeit seines Lebens nur eine untergeordnete Rolle spielte. Komposition und Leitung von Musikaufführungen bildeten die zwei Schwerpunkte seiner Karriere, sodass er 1824 als Musikdirektor an das Theater in der Drury Lane wechselte und bis 1840 regelmäßig neue Musiktheaterwerke fertigstellte. Zudem engagierte ihn das Management der Vauxhall Gardens ab 1830 für fünf Jahre in der Nachfolge von Thomas Simpson Cooke (1782–1848) als Musikdirektor und Tonsetzer, wobei er vor allem Vokalmusik schrieb. Ab 1840 übernahm er zudem den Posten des Hauptdirigenten der Ancient Concerts. Als Anerkennung seiner zahlreichen Verdienste um die englische Musik – zu seinen Lebzeiten galt Bishop vor allem im Bereich des englischen Lieds sowie der englischen Oper als eine Institution – wurde er 1842 in den Ritterstand erhoben und erhielt 1853 die Doktorwürde der University of Oxford. Zum Ende seines Lebens zog er sich dennoch von der Komposition zurück und widmete sich vermehrt der Publikation des Schaffens von Georg Friedrich Händel. Sowohl professionell als auch privat waren seine letzten Jahre aber nicht mehr sonderlich erfolgreich, sodass er am 30. April

1855 an den Folgen einer Krebsoperation von seiner Frau und der Öffentlichkeit allein gelassen starb.⁸⁹⁴

Trotz seiner hohen Bedeutung für das Londoner Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Bishops Kompositionen fast gänzlich in Vergessenheit geraten. Leddiglich sein heute wohl populärstes Stück, die Ballade „Home, Sweet Home“, hat sich seit der Verwendung in seiner Oper *Clari, or The Maid of Milan* (1823) und in Gaetano Donizettis *Anna Bolena* (1830), besonders durch die Sopranistin Jenny Lind (1820–1887), einen fixen Platz in jedem englischen Liederabend erarbeitet. Ein Grund für den Bedeutungsverlust von Bishops Arbeiten liegt sicherlich darin, dass es sich bei ihnen teilweise um Bearbeitungen oder Potpourris handelt. Unter der beeindruckenden Anzahl von 70 veröffentlichten Musiktheaterwerken, die im Zentrum von Bishops Wirkens stehen, findet sich zudem nur eine abendfüllende Oper in drei Akten, *Aladdin* (1826). Bishop komponierte fast ausschließlich Einlegearbeiten wie Lieder, Ensemblenummern, Gleees oder Instrumentalstücke, die dann in Opern, Melodramen oder Schauspielen Verwendung fanden. Die wichtigste Gruppe seines Œuvres sind demnach Songs und Gleees, mit denen er den größten Erfolg hatte. Die Anerkennung des Publikums für Bishops Vokalkompositionen beruhte dabei vor allem auf der eingängigen Melodik und nicht, wie Nicholas Temperley es formuliert, auf dem Bemühen, ein tiefsinniges Meisterwerk zu erschaffen.⁸⁹⁵

Gerade mit der Konzeption seiner Vertonungen als Unterhaltungsmusik war er für die Konzerte in den Vauxhall Gardens in den 1830er-Jahren prädestiniert, war dort zunehmend eine möglichst spektakuläre, aber gleichzeitig für alle Zuhörerkreise verständliche Untermalung der Gartenfeste gefragt. Obwohl Bishop dort erst von 1830 bis 1835 für die Aufführungen als fest engagierter Musikdirektor und Komponist verantwortlich war, trat er bereits seit den 1820er-Jahren als Gastdirigent in Erscheinung. Mit der Bindung Bishops, in diesem Zeitraum eine bekannte Größe im Londoner Musikleben, an die Vauxhall Gardens versuchte das Management wahrscheinlich dem musikalischen Bedeutungsverlust des Resorts entgegen zu wirken. Nachdem Hook sich 1820 zurückgezogen hatte, konnte der bis dahin garantierte musikalische Standard nicht mehr gehalten werden. Die Präsentation von vokalen Neukompositionen, bei denen einfache Unterhaltung mit einem gewissen kompositorischen Anspruch gepaart war, entwickelte sich zur Nebensache. Mit der Verpflichtung Bishops bemühte sich das Management ein Stück weit an frühere Traditionen anzuknüpfen und dem Publikum mit einem in London etablierten Tonsetzer und Dirigenten weiterhin neue, hochwertige Musik gemäß den aktuellen Entwicklungen zu präsentieren. Bereits ein erster Blick auf Bishops Werkliste zeigt jedoch, dass er weit weniger neue Lieder für die Anlage lieferte als Hook und dass er auch kaum einen Vauxhall Song veröffentlichte. Anscheinend feierte er mit diesen Stücken keine derart großen Erfolge wie Hook, sodass sich die Publikation nicht lohnte.⁸⁹⁶

Die meisten Vauxhall Songs, die aus Bishops Feder erhalten sind, liegen deswegen nur in handschriftlicher Form (vor allem in den drei Manuskripten Add MS 36966 bis 36968 in der British Library) vor. So weit anhand der überlieferten Arbeiten nachzuvollziehen ist,

⁸⁹⁴ Vgl. Temperley, Nicholas und Bruce Carr: Art. „Bishop, Henry R.“, in: NGr/2 (2001), Bd. 3, S. 630–632; im Folgenden zitiert als: Temperley, Bishop NGr.

⁸⁹⁵ Vgl. Temperley, Bishop NGr, S. 631/632.

⁸⁹⁶ Vgl. Coke, Vauxhall Gardens, S. 306 und 316 sowie Temperley, Bishop NGr, S. 632–634.

überwiegen innerhalb seines Œuvres zudem Ensemblenummern wie Duette oder Gleees gegenüber den Sololiedern. Daneben verband Bishop einzelne Nummern aber auch zu größeren Werkkomplexen und füllte die Konzerthälften mit zusammenhängenden Vaudevilles, Burlettas, Operetten oder Musical Entertainments, mit denen er die von Hook eingeführten Finali und Entertainments fortführte.⁸⁹⁷ Trotzdem ist nicht abzuschätzen, wie groß die Anzahl an tatsächlich für Vauxhall neu komponierten Beiträgen von Bishop ist. Gerade im Hinblick auf sein Gesamtschaffen und die vergleichsweise geringe Zahl an überlieferten Vauxhall Songs ist anzunehmen, dass er häufig einzelne Stücke, die eigentlich für das Musiktheater konzipiert waren, ohne tiefgehende Überarbeitung in die Gartenkonzerte aufnahm. Dennoch kommt Bishop aufgrund der fünfjährigen festen Anstellung sowie der überlieferten Manuskripte die größte Bedeutung innerhalb der Tonsetzer aus der Endphase der Vauxhall Songs ab 1820 zu.

Dass Bishop mit seinen Beiträgen den Anforderungen der Vauxhall-Konzerte um 1830 nach leicht verständlicher Unterhaltungsmusik nachkam, zeigt sich an der starken Anlehnung seiner Lieder an englische Balladen und Volkslieder auf formaler und melodischer Ebene. Vor allem die als Balladen spezifizierten Stücke basierte er meist auf kurzen ein- oder zweiteiligen Strophenformen mit einer syllabischen Satzweise der Verse und einer viertaktigen Phrasenstruktur, die in vielen Fällen nochmals in zweier Paare unterteilt werden kann. Beim Melodieverlauf bevorzugte er schlichte Tonfolgen mit vielen schrittweisen Bewegungen und Sprüngen auf Basis der zugrundeliegenden Dreiklänge sowie repetitiver Rhythmusfolgen. Um die Melodien zu strukturieren, griff Bishop wie Hook gern auf das Mittel der Wiederholung und Sequenzierung zurück, wodurch seine Beiträge an Verständlichkeit und Eingängigkeit gewannen. Die Linie nach Hook führte Bishop aber genauso im Hinblick auf die Instrumentierung weiter. Ohne Zweifel entsprechen seine Vauxhall Songs den musikalischen Gepflogenheiten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, da er einerseits einen umfangreichen Klangkörper mit prominentem Bläserapparat einsetzte, andererseits die klangtechnischen Möglichkeiten des Orchesters selbst innerhalb von kurzen Kompositionen voll auszuschöpfen versuchte. Eine mit Hook vergleichbare hohe instrumentale Komplexität erreichte er dennoch nur selten, da er die Instrumentalstimmen meist einheitlich über ein Stück hinweg aufbaute, dieselben Stimmkombinationen beibehielt und lediglich zwischen Instrumental- und Vokalabschnitten zu starken Kontrasten führende Satzänderungen vornahm. Ein wesentlicher Unterschied von Bishops typischer Instrumentierung und der von Komponisten vor ihm liegt im Verzicht einer durchgehenden Verdoppelung der Melodie in der Singstimme durch ein Hauptmelodieinstrument wie etwa die Violinen. Bishop wich von dieser Charakteristik der Vauxhall Songs ab und unterlegte der Melodie von der Vokallinie abweichende Stimmen, die jedoch das Primat der Melodie nie in Frage stellten. In einigen Punkten baute er also Hooks Errungenschaften auf der instrumentalen Ebene der Vauxhall Songs aus und erweiterte die Selbstständigkeit des Begleitensembles gegenüber der Singstimme.

Diese Beobachtungen deuten auf die Komplexitätsstruktur der Bishop'schen Vauxhall Songs hin, unter denen sich nur wenige finden, die eindeutig dem gehobenen Komplexitätslevel zuzuordnen sind. Einfache, „volksliedhafte“ Stücke dominieren, weshalb Bishop in der Tradition von Thomas Augustine Arne zu sehen ist. Das Übergewicht an

⁸⁹⁷ Vgl. Temperley, Bishop NGr, S. 633.

balladenartigen Liedern zeigt zudem Auswirkungen auf die immanente Vielseitigkeit des Bishop'schen Korpus, die besonders im Vergleich zu der bei Hook als nicht sehr hoch einzustufen ist. Bishops Gartenkompositionen deuten, soweit Urteile anhand der wenigen Manuskripte möglich sind, eine große Ähnlichkeit in ihrer grundlegenden musikalischen Gestaltung an. Obwohl er bei komplexeren Beiträgen auf der Mikroebene durchaus um eine individuelle Behandlung der Textgrundlage bemüht war, ähneln sich seine Werke aufgrund ihres Klangergebnisses und ihrer Wirkung. Bishop punktete anscheinend weniger mit originellen Einzelstücken als mit in ihrer Zeit wirkungsvollen, aber allgemeingültigen Vertonungen.

Tabelle 59: Einteilung von Bishops Vauxhall Songs in die Komplexitätslevel⁸⁹⁸

Unteres Komplexitätslevel	Mittleres Komplexitätslevel	Gehobenes Komplexitätslevel	Jahr	Add MS
The Orphan Savoyard	The Banners Red	The Parting of Hofer	1830	36966
The Bloom Is on the Rye	The Lad in the Jacket of Blue			
Give Me the Golden Violet	The Butterfly			
The Heart That Ne’er Turn’d	The Lavender Girl			
The Ladies of Otaheite	The Sale of Husbands			
	The Sale of Wives			
The Troubadour’s Return	The Spanish Girl		1831	36967
My Little Love	The Bride of a Soldier			
Why Does That Lip				
Fanny Green!				
I’ll Range				
Sweet, Sweet Hearts’ Ease				
Not Tonight				
Not You! Nor You!				
Indian Girl’s Song				
Weigh’d in the Balance	I’ll Forsaken Thee, Never		1832	36968
The Heart That Loves Sincerely				
The Bruce Is on the Hill				
Gondolier! Gondolier!				
Penitent Love Is a Hermit’s Cell				
Where the Purple Cornflowers Blow				

Tabelle: Musikalische Parameter von Henry Rowley Bishops Vauxhall Songs⁸⁹⁹

Incipit / Jahr	Titel	Tempo	Bezeichnung	Instrumentierung ⁹⁰⁰	Tonart	Takt
As on His Country	The Parting	Andante Pastorale - Andantino Maestoso	Rec. and Song	Fl., Ob.1, Ob.2, Kl., Fg., Hn., Trp., Pos., Pk., S., [Vl.1, Vl.2], Va., Vc., Kb.	D-Dur	3/8

⁸⁹⁸ Vgl. Add MS 36966-36968.

⁸⁹⁹ Für diese Tabelle wurden die Lieder des Manuskripts GB-Lbl Add MS 36966, *Single Songs, Duets, Glees, &c. &c. composed for, and Performed in the Open Orchestra of the Royal Gardens, Vauxhall, Season 1830*, analysiert. Die Liedtabelle von Bishop ist nach folgendem Muster aufgebaut: Spalte 1: Incipit laut Manuskript / Entstehungsjahr; Spalte 2: Liedtitel laut Manuskript; Spalte 3: Tempobezeichnung laut Manuskript; - trennt unterschiedliche Abschnittsbezeichnungen; Spalte 4: Angabe von Liedbezeichnungen laut Titelangabe; Spalte 5: Angabe der Besetzung; Anordnung und Schreibweise nach modernen Standards; [] kennzeichnet Ergänzungen; Spalte 6: Folge der Tonarten, - trennt die verschiedenen Tonarten; Spalte 7: Angabe der Taktart; - kennzeichnet den Wechsel der Taktart

⁹⁰⁰ Die Besetzung wird mit den Originalbezeichnungen und in der Anordnung der Partitur angegeben.

Far Distant Lies My Native Home	The Orphan Savoyard	Andantino con Moto: e Cantabile	Ballad	Fl.1, Fl.2, Ob., Kl., Fg., Hn., S., [VI.1, VI.2], Va., Vc., Kb.	F-Dur	6/8
The Banners Red, the Banners Green	The Banners Red, the Banners Green	Allegretto Marziale	Song	Picc., Fl., Ob.1, Ob.2, Kl., Fg., Hn., Trp., Pos., Pk., kl. Tr., S., [VI.1, VI.2], Va., Vc., Kb.	C-Dur	3/8
My pretty Jane!	The Bloom Is on the Rye	Andantino Espressivo: non troppo lento	Song	Fl., Kl., Ob., Fg., Hn., S., [VI.1, VI.2], Va., Vc., Kb.	Es-Dur	2/2
Give Me the Golden Violet	Song	Moderato, e Maestoso	Song	Fl.1, Fl.2, Kl., Fg., Hn., S., [VI.1, VI.2], Va., Vc., Kb.	As-Dur	2/2
My Love Is a Sailor	The Lad in the Jacket of Blue	Allegretto Moderato	Song	Fl., Ob., Kl., Fg., Hn., S., [VI.1, VI.2], Va., Vc., Kb.	A-Dur	2/4
Give Me the Strain	The Heart that Ne'er Turn'd	Andantino con Moto	Song	Fl., Ob., Kl., Fg., Hn., Trp., S., [VI.1, VI.2], Va., Vc., Kb.	G-Dur	2/2
Butterfly! Butterfly!	The Butterfly	Allegretto: ma grazioso	Song	Fl., Ob., Kl., Fg., Hn., S., [VI.1, VI.2], Va., Vc., Kb.	F-Dur	2/2
Do You Any Blooming Lavender?	The Lavender Girl	Andantino con Moto un poco Allegretto	Rec. and Cavatina	Fl., Ob., Kl., Fg., Hn., S., [VI.1, VI.2], Va., Vc., Kb.	C-Dur	2/2
Hail! To You Lovely Women	The Sale of Husbands	Allegretto Moderato	Song	Picc., Fl., Ob., Kl., Fg., Hn., Trp., Pos., Pk., S., [VI.1, VI.2], Va., [Kb.]	C-Dur	2/4
Some Ladies I Have	The Sale of Wives	Allegretto Moderato	Song	Picc., Fl., Ob., Kl., Fg., Hn., Trp., Pos., Pk., kl. Tr., S., [VI.1, VI.2], Va., [Kb.]	F-Dur	2/4
Twas at the Time	The Ladies of Otaheite	Allegretto	Song	Picc., Fl., Ob., Kl., Fg., Hn., Trp., S., [VI.1, VI.2], Va., [Kb.]	C-Dur	6/8

Zur exemplarischen Darstellung von Bishops typischer Vorgehensweise bei der Gestaltung seiner Vauxhall Songs dienen drei Stücke aus der Handschrift Add MS 36966, die vor allem Lieder, Duette und Glee's enthält. Diese entstanden ab der Saison 1830 für das „Open Orchestra of the Royal Gardens, Vauxhall“ und basieren auf Texten des englischen Bühnenauteurs Edward Fitzball (1792–1873). Bei den ausgewählten Werken handelt es sich um die Ballade „The Orphan Savoyard“, den Song „The Butterfly“ und die Cavatina „The Lavender Girl“, sodass aufgrund der abweichenden formalen Spezifikationen drei Facetten vorgestellt werden können. Zugleich lässt sich daran seine Vorgehensweise bei Liedern demonstrieren, die dem unteren und mittleren Komplexitätslevel zuzuordnen sind.

The Orphan Savoyard, Add MS 36966, 1830

„The Orphan Savoyard“ steht für die größte Gruppe innerhalb von Giordanis Kompositionen für die Pleasure Gardens. Das Lied steht aufgrund seiner hervorstechenden Simplität der englischen Balladentradition nahe.

Henry Rowley Bishop
Text: Edward Fitzball

Andantino con Moto e Cantabile

7

Far dis - tant lies my na-tive home, bright scene of hap-pier years, — but

13

fate which beam'd so kind - ly there, hath chang'd my smiles to tears; — No cheer-ing hearth, and

18

friend-ly roof, at night the wand'-rer guard, — then pi ty, pray, good stran-gers all, an or - phan sa - voy

24

ard. An or - phan sa - voy-ard! Pit-y an or - phan sa - voy - ard! —

ad lib.

1.

ad lib.

1.

30

ard. —

2.

2.

p

pp

f

KA 41: Bishop, „The Orphan Savoyard“, 1830⁹⁰¹

⁹⁰¹ Vgl. Add MS 36966, f. 37–41.

Text 45: Bishop, „The Orphan Savoyard“, 1830

1	Far distant lies my native home, bright scene of happier years,	a	7
2	But fate which beam'd so kindly there, hath chang'd my smiles to tears;	a	7
3	No cheering hearth, and friendly roof, at night the wand'rer guard,	b	7
4	Then pity, pray, good strangers all, the orphan savoyard.	b	7
5	My fortune is my poor guittar, fain in its broken tone,	c	7
6	I from your heart would chase a grief, which ne'er forsakes my own:	c	7
7	Then oh! with mild compassion's throb, my humble suit regard,	b	7
8	Then pity, pray, good strangers all, the orphan savoyard.	b	7

Als Textgrundlage greift Bishop auf ein für den Kontext untypisches Gedicht mit einem selten zu findenden Aufbau zurück, da Edward Fitzball weit ausholende Verse mit dem siebenhebigen Jambus im Paarreim konstruiert. Auch inhaltlich hebt sich „The Orphan Savoyard“ von den sonst üblichen Textvorlagen der Vauxhall Songs ab, denn der Text dreht sich ganz um die Bitte eines einsam umherwandernden Savoyarden um Hilfe. Dabei sieht Fitzball davon ab, eine konkrete Handlung zu entwerfen, und spezifiziert weder den Handlungsrahmen noch den Protagonisten. Das Resultat ist die Erschaffung eines melancholischen Stimmungsbildes, das mit dieser Ausrichtung den sonst gebräuchlichen Liebesliedern für Vauxhall entgegensteht.

Im Hinblick auf den Inhalt des Gedichts wäre nun eine bedrückte, klagende Vertonung zu erwarten. Bishop charakterisiert den Savoyarden mit seiner Musik aber nicht als einen in Selbstmitleid versunkenen Waisen, sondern zeichnet ihn trotz seines schweren Schicksals als unbeschwert und lebensfroh. Diese Darstellung ergibt sich aus mehreren Aspekten beginnend mit der Grundtonart F-Dur in einem Andantino con Moto e Cantabile im tänzerischen 6/8-Takt.

Tabelle 60: Merkmale von „The Orphan Savoyard“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Andante con Moto e Cantabile	6/8	31 Takte	Ritornell A	4-4 4-4-4-4-4-3	F-Dur	

Da Bishop auf eine schlichte Gestaltung ohne emotionale Tiefgründigkeit abzielt, dient eine einteilige Strophenliedform ohne Modulation als Basis. Einzig mit der Integration einiger Leittöne sorgt er für harmonische Auflockerung, um andere Tonregionen wie etwa g-Moll ab Takt 16 anzudeuten und auf die Einsamkeit des Savoyarden, der ohne warmes Dach über dem Kopf umherzieht, anzuspielen. Die Phrasenstruktur ergänzt die Simplizität mit der regelmäßigen Viertaktigkeit der Phrasen, die Bishop im Vokalteil nach dem Schema aa'bc anordnet. In allen vier Phrasen setzt er einen siebenhebigen Vers mit einer syllabischen Grundstruktur, sodass der Sänger – ganz im Stil der englischen Balladentradition – in kurzer Zeit viel Text vorträgt. Die direkte Vermittlung des Gedichts ohne Wiederholungen oder die Verzögerung durch Melismen steht im Vordergrund.

Die Melodie verstärkt die Ähnlichkeit der Komposition mit Balladen oder Volksliedern noch weiter. Wie sich an a zeigen lässt, strukturiert Bishop die viertaktigen Phrasen mithilfe des Melodieverlaufs in zweitaktige Gruppen. Nachdem die Melodie in Takt 9 nach einem einfachen Wechsel von Achtel- und Vierteln auf dem wiederholten

Grundton f¹ zum Stehen kommt, schließt Bishop die Phrase mit einer in Tonschritten aufwärts steigenden Achtellinie. Die Tonrepetitionen auf f¹ bilden dabei einen kleinen Einschnitt, den die abweichende rhythmische Struktur in den Takten 11 und 12 verstärkt. Trotzdem konzipiert Bishop die einzelnen Phrasen in einer durchgehenden Linie ohne Pausen oder auffällige motivische Brüche. Eine Phrase leitet in die nächste. Darüber hinaus wirkt die Melodie deswegen schlicht, weil Bishop auf weite, unerwartete Tonsprünge und komplexe Rhythmusfolgen verzichtet. Außerdem erreicht er durch die Wiederholung von kleinen Motiven oder ganzen Takten – eine erste Variation von Material betrifft die ersten beiden Vokalphrasen a und a' – eine enge motivische Verbindung, weshalb „The Orphan Savoyard“ leicht zu memorieren ist. Die Folge ist eine eingängige, „volksliedhafte“ Melodik.

Lediglich auf Ebene der Instrumentation weicht Bishop von der simplen Gestaltung ab und setzt ein umfangreiches Ensemble ein mit Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern sowie den Streichern mit Violinen, Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen. Allein aus der Größe des Orchesters ist jedoch, wie schon anhand von Hooks Vauxhall Songs ersichtlich wurde, noch nicht auf eine gehobene Komplexität zu schließen. Nun unterteilt Bishop den Klangkörper in Melodie- und Bassinstrumente, ähnlich wie es Hook in seinen Songs des unteren Komplexitätslevels vornimmt. Anders als Hook bei Liedern, die in ihrer dominierend einfachen Anlage „The Orphan Savoyard“ ähneln, legt Bishop aber einen klanglich variablen Instrumentalsatz an, was vor allem ein Resultat der Verwendung von kontrastierenden Spieltechniken wie pizzicato und arco ist. Diese stellt Bishop entweder einander gegenüber, wie in der instrumentalen Einleitung, wo er die abgehackten Achtel in den Kontrabässen mit den legato ausgeführten gebrochenen Akkorden in den Violoncelli und Fagotten kontrastiert, oder er wechselt sie in einer Stimme ab wie im Falle der Violoncelli und Fagotte ab Takt 1. Auch unterscheidet er demonstrativ zwischen Instrumental- und Vokalpassagen: Während er im Instrumentalritornell einen dichten Satz mit rhythmisch parallel verlaufender Ober-, Mittel- und Unterstimme in den Flöten, Oboen, Klarinetten, Violinen und Bratschen komponiert, überträgt er den Violoncelli und Fagotten sowie den Kontrabässen zwei weitere eigenständige Linien. Oboen und Hörner bilden dazu eine harmonische Ergänzung, weshalb der Abschnitt auf Ebene der Instrumentierung äußerst vielseitig erscheint. Für den Vokalteil wechselt Bishop dann in eine durchsichtige Begleitung, wenn lediglich die ersten Violinen die Vokallinie mit einer vereinfachten Stimme verdoppeln. Die übrigen Instrumente wie die Fagotte und die tiefen Streicher spielen entweder von Achtelpausen unterbrochene Tonrepetitionen oder sie übernehmen arco ausgeführte aufsteigende Achtelbegleitmuster wie die zweiten Violinen und die Bratschen. Der Instrumentalsatz ist also ausgesprochen repetitiv gestaltet. Da den Begleitfiguren zudem einerseits durch die Pausen, andererseits durch die Tonsprünge aufwärts ein tänzerischer Charakter zu Eigen ist, unterstützt der Einsatz des Klangkörpers die Charakterisierung des Savoyarden als lebensfroh. Besonders die Anlage der Instrumentalstimmen intensiviert den unbeschwerten, fröhlichen Duktus von Bishops Komposition, was der melancholischen Grundstimmung des Gedichts widerspricht.

Damit erfolgt eigentlich auf keiner Ebene eine überzeugende Ausdeutung der Textgrundlage. Nur die vorherrschende Simplizität entspricht dem schlichten Charakter des Waisen. Trotz oder eher aufgrund des fehlenden Eingehens auf die melancholische Grundstimmung des Gedichts erfüllt „The Orphan Savoyard“ dann aber doch die primäre

Anforderung an die Vauxhall Songs: Die Ballade suggeriert auf ganzer Linie Harmonie und Fröhlichkeit, passend für die in den Vauxhall Gardens angestrebte angenehme Untermalung des Gartenbesuchs.

The Butterfly, Add MS 36966, 1830

Während Bishop „The Orphan Savoyard“ als „Ballad“ spezifizierte, versah er „The Butterfly“ in der Handschrift mit dem Zusatz „Song“. Trotz der unterschiedlichen Bezeichnungen ähneln sich die beiden Werke in einigen kompositorischen Aspekten stark, da auch hier vor allem im Hinblick auf Form und Melodik der Einfluss der englischen Volksliedtradition nicht zu leugnen ist. In anderen Punkten wie etwa der Harmonik und Textausdeutung gewinnt „The Butterfly“ dagegen an Individualität und bringt einige bis hierin unbenannten Charakteristika von Bishops Kompositionsweise ans Licht.

Henry Rowley Bishop
Text: Edward Fitzball

Allegretto: ma Grazioso

f *p*

7

But-ter-fly! But-ter-fly!...

mf *f* *ff* *p*

12

But-ter-fly! Tar-ry, tar-ry, oh! Tar-ry with me, un - der the al - mond

16

tree. Thou shalt drink of my life, thou shalt dwell in my tow-er, thou shalt rest near my

20 *tr* heart, like a bee in the flow-er. Ah! Strug-gle not so to get free, pret-ty, *rit.*

25 *rallentando* a tempo pret-ty, pret-ty but-ter-fly! Tar-ry with me. Tar-ry with me. Tar-ry with me. pret-ty, pret-ty but-ter-fly!

espressivo Tar-ry with me. Ah! Pret-ty, pret-ty but-ter-fly! Tar-ry, oh! Tar-ry pret-ty but-ter-fly with

34 me.

mf *p* *ff*

KA 42: Bishop, „The Butterfly“, 1830⁹⁰²

Text 46: Bishop, „The Butterfly“, 1830

1	Butterfly! Tarry with me,	a	3
2	Under the almond tree:	a	3
3	Thou shalt drink of my lip,	b	3

⁹⁰² Vgl. Add MS 36966, f. 80–87.

4	Thou shalt dwell in my tower,	c	3
5	Thou shalt rest near my heart,	d	3
6	Like a bee in the flower.	c	3
7	Ah! Struggle not so to get free,	a	3
8	Pretty butterfly! Tarry with me.	a	3
9	Beautiful art thou to see,	a	3
10	Yet short thy life must be:	a	3
11	Thou shalt crouch in this rose,	e	3
12	'Tis the sweetest in blossom,	f	3
13	While I watch thy repose,	e	3
14	Be thy pillow my bosom,	f	3
15	Where no one shall injure thee:	a	3
16	Pretty butterfly! Tarry with me.	a	3

Wie bei „The Orphan Savoyard“ vertont Bishop auch in „The Butterfly“ einen Text von Edward Fitzball, in dem sich das lyrische Ich um einen Schmetterling bemüht, was sich als Sinnbild einer Geliebten deuten lässt. Dieses Mal wählt Bishop also eine Gedichtvorlage, die trotz der Abstraktheit des Schmetterlingbilds, aber dank der Ausrichtung als glückliches Liebeslied charakteristische Züge der Lyrik der Vauxhall Songs aufweist.

Tabelle 61: Merkmale von „The Butterfly“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Allegretto: ma Grazioso	4/4	38 Takte	Ritornell A	4–6 4–8–4–4–4–4	F-Dur	Nach C-Dur

Die beiden Strophen mit jeweils acht dreihebigen Versen setzt Bishop in einer einteiligen Strophenliedform, die in fast durchgehend viertaktige Phrasen zu unterteilen ist. Harmonisch ist „The Butterfly“ trotz der Kürze des Lieds mit nur 38 Takten interessant angelegt. Obwohl der Tonsetzer F-Dur als Grundtonart verwendet, moduliert er bereits in der zweiten vokalen Phrase kurz nach C-Dur und baut zahlreiche Dominantakkordfolgen ein, wodurch die Komposition unentwegt vorwärts zu streben scheint. In dieser Manier schiebt er beispielsweise in der zweiten Phrase der instrumentalen Einleitung ab Takt 5 die Melodie mithilfe einer Sequenz in den Flöten, Klarinetten und ersten Violinen jeweils in Sekundsritten nach oben und reiht Dominantklänge aneinander, wodurch er der Phrase einen nach vorne strebenden Duktus gibt. Gerade durch die aufsteigenden Sekunden, gepaart mit Trillern und staccato-Tonrepetitionen sowie der rhythmischen Struktur mit zwei Sechzehntelnoten am Ende eines Taktes entsteht ein inständiger Vorwärtsdrang, der als Andeutung des sehnlichen Wunsches des lyrischen Ichs nach dem Verharren des Schmetterlings erklärt werden kann. Auch die Rückmodulation nach F-Dur ab Takt 23 verläuft ähnlich. Diesmal lässt Bishop die Linien in Sekundsritten und unter Einsatz einer Reihe von Dominantakkorden bis zur Tonika auf der zweiten Zählzeit in Takt 24 absinken, womit er den im Text ausgedrückten Kampf des Schmetterlings um Freiheit harmonisch aufgreift. Vor allem durch derartige Wendungen, die als Versuch der Textausdeutung gesehen werden können, erhält „The Butterfly“ einen individuellen Zug, womit der Song die harmonische Komplexität und Tiefe der Gedichtinterpretation von „The Orphan Savoyard“ deutlich übersteigt.

Im Unterschied zur Ballade setzt Bishop in „The Butterfly“ zudem verstärkt das Mittel der Wiederholung ein, entweder von einzelnen Worten oder ganzen Versen. Den Schwerpunkt legt er dem Titel entsprechend allein auf das Hauptbild des Gedichts, den Schmetterling, den das lyrische Ich bittet, bei ihm zu bleiben. An die Textgrundlage mit der sprachlichen und formalen Rückkehr zum Beginn der Strophen in den Versen 7 und 8 angelehnt, rahmt Bishop die Zeilen 2 bis 7 ein, indem er den ersten Vers in der ersten vokalen Phrase mehrmals bringt und ab der Hälfte der dritten Phrase in Takt 25 immer wieder die achte Gedichtzeile aufgreift. Damit differenziert er die Setzweise der Verse, da die Zeilen 2 bis 7 nur einmal erscheinen. Bei der Silbenvertonung unterscheidet Bishop dagegen nicht und bevorzugt durchgehend eine einfache syllabische Struktur, was eine charakteristische Eigenschaft seiner Kompositionen für Vauxhall zu sein scheint. Variation erzeugt er auf anderer Ebene, und zwar indem er alle fünf Phrasen des Vokalteils motivisch unterschiedlich gestaltet und lediglich kleinere Rückbezüge herstellt. Insbesondere in der Aneinanderreihung von motivisch abweichend konstruierten Phrasen liegt eine Analogie zur englischen Balladentradition. Ebenfalls typisch für Bishop ist die starke Strukturierung der Phrasen mithilfe von Wiederholung und Sequenzierung einfacher Motive, sodass sich auch die Melodik von „The Butterfly“ als eingängig präsentiert. Schlichtheit im Hinblick auf die Melodieführung resultiert dabei in erster Linie aus der bevorzugten Verwendung von Achtel- und Vierteltonbewegungen ohne komplexe Rhythmusfolgen, bei denen Tonfolgen mit schrittweisen Verläufen und einigen Tonsprüngen auf Basis der zugrundeliegenden Dreiklänge dominieren. Trotzdem erfolgt eine auffällige Auflockerung der Linie durch die Integration von zahlreichen Leittönen wie bei der Vertonung des „Tarry me“ ab Takt 27, das eine Wiederholung der bereits angesprochenen zweiten Phrase des Instrumentalritornells darstellt. Dass Bishop in derartigen Passagen auf subtile Art die Aussage der Textgrundlage mit der melodischen Anlage versucht zu verstärken, verdeutlicht neben den Phrasen ab Takt 5 und Takt 27 auch die Setzweise der Interjektionen „Ah!“ und „Oh!“. Dreimal versieht er die beiden Ausrufe mit einer trotz der großen Simplizität aus der Melodie herausstechenden Bewegung, um die von den beiden Worten getragenen Emotionen, wie die Sehnsucht nach dem Schmetterling, zu intensivieren (T. 22, 30 und 32). Obwohl die von Bishop benutzten Wendungen mit punktierter Achtel oder Viertel an sich vollkommen unspektakulär sind, werden sie aufgrund der Fermaten und im Falle von Takt 30 und 32 aufgrund der herausragenden Tonhöhe mit dem g^2 zu effektvollen Ruhepunkten in der ansonsten rastlosen, in Achteln voranschreitenden Melodik. Mithilfe einfachster Motive und Tonfolgen konstruiert Bishop demnach eine Melodie, die auf die inhaltlichen Facetten und die Übermittlung der Grundstimmung des Gedichts zugeschnitten ist.

Die Instrumentierung unterstützt die Textausdeutung auf ähnlich unschwellige Weise. Zunächst kommt ein großes Ensemble mit einem umfangreichen Bläserapparat zum Einsatz, das Bishop in Instrumente mit primär melodischer oder harmonischer Funktion aufteilt. Das Resultat ist ein großbesetzter, instrumental aber einheitlich gestalteter Song. Klangliche Differenzierung erreicht Bishop in „The Butterfly“ aber auch, und zwar durch unterschiedliche Spieltechniken wie pizzicato und arco oder staccato und legato. Außerdem nimmt er prägnante dynamische Abstufungen vor und wechselt beispielsweise in der zweiten Phrase der Instrumentaleinleitung innerhalb von nur sechs Takten von piano zu fortissimo (T. 5–10). Damit erzielt er mit einer simplen Methode eine wirkungsvolle Spannungskurve auf

engstem Raum. Die Anlage der Einzelstimmen ist dabei über die gesamte Komposition hinweg gleichbleibend. Für die Instrumentalteile legt Bishop einen vollen Instrumentalsatz unter Einbezug aller Instrumente mit der Hauptmelodie in den Flöten, Klarinetten, Oboen und Violinen an, während die übrigen Instrumente die harmonische Begleitung übernehmen. Für den Vokalabschnitt reduziert er dann die Besetzung in zweifacher Hinsicht: Zum einen trägt lediglich der Sopran die Melodie vor. Zum anderen setzt Bishop hauptsächlich die Streicher zur Unterstützung der Singstimme ein und überträgt ihnen eine monotone Linie mit Achteltonfolgen, mit denen sie die Akkordstrukturen nachzeichnen. Die Bläser integriert er nur vereinzelt mit gehaltenen Akkordtönen in Klarinetten und Fagotten oder kurzen Motiveinsätzen in den Flöten, was einen durchsichtigen Begleitklang zur Folge hat. Damit liegt der Schwerpunkt der Vertonung trotz der melodischen Einfachheit und der Größe des Orchesters auf der Melodie im Sopran, wodurch „The Butterfly“ in die Nähe der englischen Lied- und Balladentradition rückt. Gleichzeitig stattet Bishop den Instrumentalsatz mit mindestens drei eigenständigen Stimmen aus, von denen keine den Sopran im Vokalteil verdoppelt. Offenbar weicht er damit von der für das Repertoire typischen Gestaltungsweise der Melodieverdoppelung durch die ersten Violinen ab, um die Begleitinstrumente gemäß den orchestralen Entwicklungen um 1830 mit einer größeren Selbstständigkeit zu versehen.

Insbesondere die Anlage des Instrumentalsatzes von „The Butterfly“ ist ein Charakteristikum von Bishops Vauxhall Songs, das seine Kompositionen von denen anderer Tonsetzer ein Stück weit abhebt und sie stilistisch der Zeit um 1830 zuordnet. Trotzdem übernimmt er in seinen Liedern auch zahlreiche für einen Großteil des Repertoires der Vauxhall Gardens typische Elemente wie die formale und melodische Nähe zur englischen Balladen- und Volksliedtradition. In groben Zügen tendiert Bishop wie in der Ballade „The Orphan Savoyard“ zu einer eingängigen Vertonung mit dem primären Ziel, unmittelbar verständliche Unterhaltung zu liefern. Da er „The Butterfly“ dennoch in einigen wenigen Punkten eine individuelle Note verleiht, erreicht er eine etwas höhere Komplexität.

The Lavender Girl, Add MS 36966, 1830

Neben Ballad und Song benutzte Bishop noch weitere Begriffe zur Unterscheidung seiner Werke für die Vauxhall Gardens. So ist „The Lavender Girl“ als Cavatina überschrieben, was um 1830 eine kurze Arie ohne wiederholten Binnenabschnitt in Da-Capo-Manier erwarten lässt.⁹⁰³ Da das Stück kompositorisch diesem Bild einer Cavatina im 19. Jahrhundert entspricht, ähnelt der Beitrag auf der einen Seite aufgrund einer in den Grundzügen schlichten Gestaltung Kompositionen wie „The Orphan Savoyard“ oder „The Butterfly“. Auf der anderen Seite unterscheidet er sich aber auch von derartigen Strophenliedern aufgrund einer detaillierten und durchaus originellen Umsetzung der Textgrundlage.

⁹⁰³ Vgl. Timms, Colin: Art. „Cavatina“, in: NGr/2 (2001), Bd. 5, S. 316; im Folgenden zitiert als: Timms, Cavatina NGr.

Rez.

Do you want a - ny bloo - ming la - ven - der? Six-teen bun - ches a pen - ny sweet

3

la - ven - der! Six-teen bun - ches a pen - ny! Six-teen bun - ches a pen - ny!

Air. Andantino con Moto: un poco Allegretto

p dolce *f > p* *ff*

10

p *f*

15

La - dies, la - dies, hi-ther come buy of me, my

ff *p*

20

la-ven-der's bloo-ming and sweet. It scents the air with its frag-ran-cy, come buy_ of_ me, I in

25

treat. Come buy of me, come buy of me, come. buy_of_me, I in- treat. Here are ro-ses and pinks, and

31

vi-o-lets too, as love-ly in scent, and more beau-teous in hue, but learn, pret-ty maid, that ro-ses will fade, and

36

li-lies and pinks, and love-flow-ers too, and love - flow-ers too. Come, buy my la-ven-der!_

42

rit.

Come, buy my la-ven-der! Its fra-grance will last when the glad sum-mer's past, and all the gay flow-ers for

47

got-ton, then la-dies take war-ning, by the flow-ers of mor-ning, for a - las! A - las! Like

51

them you must wi-ther, wi-ther, wi-ther and die. Thus, thro' the streets I

55

gai - ly cry, come, buy my la-ven-der! Come, buy, come, buy, come, buy my

61

la-ven-der! Who'll buy my la-ven-der? Six - teen bun-ches a pen-ny, sweet la-ven-der!

66

Six-teen bun-ches a pen-ny, sweet la-ven-der! Six teen bun-ches a pen-ny! Six-teen bun-ches a pen-ny!

72

Six - teen bun-ches a pen - ny! _____

f *ff*

KA 43: Bishop, „The Lavender Girl“, 1830⁹⁰⁴

Text 47: Bishop, „The Lavender Girl“, 1830

1	Do you want any blooming lavender?	a	4
2	Sixteen bunches a penny, sweet lavender!	a	4
3	Ladies, hither come buy of me,	b	4
4	My lavender's blooming and sweet.	c	4
5	It scents the air with its fragrancy,	b	4
6	Come, buy of me, I intreat.	c	3
7	Here are roses and pinks, and violets, too,	d	4
8	As lovely in scent, and more beauteous in hue,	d	4
9	But learn, pretty maid,	e	2
10	That roses will fade,	e	2
11	And lilies and pinks and love flowers, too.	d	4
12	Its fragrance will last,	f	2
13	When the glad summer's past,	f	2
14	And all the gay flowers forgotten,	g	3
15	Then ladies take warning,	h	2
16	By the flowers of morning.	h	2
17	For alas! Like them you must wither and die.	i	4
18	Thus, thro' the streets I gaily cry,	i	4
19	Come, buy my lavender! Who'll buy my lavender?	a	4
20	Sixteen bunches a penny, sweet lavender!	a	4

Die Entscheidung Bishops für eine Cavatina, also ohne die Wiederholung des kompletten Lieds für weitere Strophen oder eines Liedabschnitts (ähnlich einem Refrain), ergibt sich aus dem vertonten Text von Edward Fitzball. Dieser sticht schon formal aus dem Korpus der Vauxhall Songs aufgrund des unregelmäßigen Versmaßes und Reimschemas hervor. Soweit aus der vertonten Fassung des Gedichts ersichtlich ist, legt Fitzball keine

⁹⁰⁴ Vgl. Add MS 36966, f. 88–95.

Strophen an, sondern reiht die Verse ohne festes Schema aneinander. Inhaltlich setzt sich die für den Kontext untypische Anlage fort, wenn eine Marktschreierin Lavendel anpreist.⁹⁰⁵

Aufgrund von Form und Inhalt greift Bishop, anders als in den meisten seiner Vauxhall Songs, zu einer durchkomponierten Form mit voranstehendem Rezitativ, in dem das Lavendel-Mädchen mit den ersten beiden Versen Ware und Preis nennt.

Tabelle 62: Merkmale von „The Lavender Girl“

Vortragsbezeichnung	Taktart	Umfang	Aufbau	Phrasenstruktur	Tonart	Modulation
Rezitativ	4/4	4 Takte		4	E-Dur	
Air. Andantino con Moto: un poco Allegretto	6/8	75 Takte	Ritornell A B	4-6-3 4-4-4-4-6-4 4-6-4-6-4-6-6	E-Dur	Nach H-Dur

In nur vier Takten wird damit der Inhalt des Stücks in einem sprechähnlichen Gesang mit akkordischer Streicherbegleitung vollständig vorgestellt. Eine Deutung könnte sein, dass Bishop bereits vom Beginn des Stückes an mit der rezitativischen Einleitung das ununterbrochene Feilbieten der Waren am Markt auszudrücken beabsichtigte. Für die zweiteilige Cavatina wechselt er dann vom geraden 4/4-Takt in einen schnellen 6/8-Takt im Andantino con Moto: un poco Allegretto, das er zu Beginn durch das dolce noch klarer vom Rezitativ abhebt. Formal ist das Stück, verglichen mit Bishops anderen Vauxhall Songs, relativ komplex mit einem zweiteiligen Aufbau, bei dem eine vom Sopran solistisch vorgetragene Phrase von Takt 40 bis 43 mit der Aufforderung zum Kauf des Lavendels A und B abgrenzt. Durch die Unterbrechung des orchesterbegleiteten Gesangs durch a cappella-Passagen – vier weitere solistische Takte schiebt Bishop ab Takt 64 vor die coda-artige letzte vokale Phrase – bringt Bishop das lautstarke Anbieten des Lavendels durch das Mädchen am Markt zum Ausdruck und stellt ihre Funktion als Marktschreierin in den Vordergrund. Einen zweiten Hinweis auf die Protagonistin lässt sich bei der Gestaltung der Binnenabschnitte erkennen. Die Phrasen strukturiert Bishop oft in zweitaktigen Gruppen, die aufgrund des harmonischen und melodischen Verlaufs als vier- oder sechstaktige Gebilde zu verstehen sind. Durch diese Feingliedrigkeit der Phrasenstruktur erhält das Werk einen liedhaften Zug, was eventuell als eine Andeutung des marktähnlichen Umfelds zu deuten ist. Gleichzeitig lässt sich eine derartige Unterteilung der Phrasen als Charakteristikum von Bishops Vauxhall Songs identifizieren. Wie schon im Rezitativ etabliert, fungiert E-Dur hierfür als Grundtonart, von der Bishop ab Takt 30 bis zum Beginn von B in Takt 44 in die fünfte Stufe H-Dur abweicht. Trotz des klar ersichtlichen Tonartenplans verläuft die Harmonik dann aber auf der Mikroebene doch ganz im Stile Bishops mit einer leichten Ausweitung der Tonartgrenzen durch eingestreute Dominantklänge und Leittöne.

Die Ähnlichkeit zu Bishops anderen Arbeiten wie „The Orphan Savoyard“ und „The Butterfly“ zeigt sich gleichermaßen bei der Melodik, da er auf ausgreifende Koloraturen und eine syllabische Setzweise der Verse verzichtet. Außerdem beschränkt er Textwiederholungen fast ausnahmslos auf die Strophenzeilen, in denen das Mädchen zum Kauf des Lavendels auffordert und diesen anpreist. Die übrigen Verse präsentiert er ohne große Pausen, indem er

⁹⁰⁵ Mit dieser Thematik wirkt die Cavatina wie eine Auftrittsarie in einem zusammenhängenden Bühnenwerk, jedoch ist keine derartige Verbindung auf dem Manuskript vermerkt und auch aus Bishops Werkliste lässt sich auf keine Zugehörigkeit zu einem Musiktheaterwerk schließen.

die jeweils nacheinander stehenden Zeilen mit zwei Hebungen in zwei Takten vertont, während er die Verse mit drei oder vier Hebungen in der Regel in einem Taktpaar abhandelt. Aufgrund der vorherrschenden Syllabik und der Setzweise der Verse ergibt sich ein als schnell empfundener Textvortrag, der das unentwegte, sich ständig wiederholende Anbieten der Waren auf einem Markt widerspiegelt. Dieses pausenlose Dahinprasseln des Textes unterstützt der Melodieverlauf. Schrittweise Achtelbewegungen, die wenige längere Notenwerte und Pausen unterbrechen, herrschen vor. Rhythmische Auflockerung bringen lediglich einige Sechzehntel meist in Verbindung mit Punktierungen. Ein Hinweis auf den einfachen Charakter des Lavendel-Mädchens könnte zudem die Tessitura der Singstimme liefern, die sich in einem engen Rahmen von c^1 bis f^2 bewegt, wobei sie hauptsächlich zwischen f^1 und f^2 bleibt. Neben der melodischen Schlichtheit deutet Bishop den Text aber auch mit auffälligen „tonmalerischen“ Elementen aus, was „The Lavender Girl“ von den meisten seiner Werke für Vauxhall abhebt. Das deutlichste Beispiel hierfür ist die Setzweise des Verses, in dem ab Takt 51 ältere Damen mit verdorrenden Blumen verglichen werden. So wie die angesprochenen Frauen altern, wie Blumen verdorren, schiebt sich die Melodie in Sekundschritten über eine Oktave langsam abwärts, um zum Ausdruck des Sterbens auf dem Tiefpunkt des Lieds, dem c^1 , anzukommen. Zusätzliche Verstärkung erfährt die Darstellung des Tods durch die verlängernde Fermate sowie das Verharren aller Instrumente auf dem c in Takt 53. Lange weilt dieser traurige Einschnitt jedoch nicht: Mit einem Oktavsprung aufwärts und dem einsetzenden forte reißt die Marktschreierin die Zuhörer wieder aus der Melancholie und setzt den Lavendelverkauf unbekümmert fort.

Das Orchester nimmt Bishop auch bei derartigen Passagen zur Unterstützung des Soprans und damit der Textinterpretation her, sodass die Marktschreierin mit ihrem Angebot des Lavendels alles andere übertönt. Gleichzeitig ist dadurch das Primat der Melodie, ganz der Tradition der Vauxhall Songs folgend, durchweg gewährleistet. Obwohl Bishop das Orchester in den Dienst der Textausdeutung zu stellen scheint, weicht er damit nicht ab von seiner typischen instrumentalen Gestaltungsweise. Er unterscheidet in der Cavatina zwischen voll besetzten Instrumentalteilen und Vokalabschnitten, in denen er das Orchester auf eine durchsichtige Begleitung reduziert. Die Stimmgestaltung, die Funktionen der Instrumente und die Stimmkombinationen bleiben innerhalb dieser beiden Bereiche gleich, weshalb eine klangliche Differenzierung hauptsächlich durch dynamische und spieltechnische Differenzierung sowie durch den Wechsel zwischen orchester- und unbegleiteter Passage erfolgt. Insgesamt sticht die Instrumentierung von „The Lavender Girl“ also nicht aus Bishops Gartenwerken hervor.

Die Besonderheiten von „The Lavender Girl“ erweisen sich daher im Detail auf Ebene der Textumsetzung. Trotzdem zeugt die Cavatina von einer originellen Behandlung der Textgrundlage. Angefangen bei der formalen Anlage mit Rezitativ und durchkomponiertem Air über die Gegenüberstellung von begleiteten und solistischen Passagen im Vokalteil bis hin zu einem an den Duktus der Marktschreierin angelehnten, pausenlosen Melodiefluss bemüht sich Bishop darum, den Charakter des Lavendel-Mädchens und ihre Arbeitswelt musikalisch abzubilden. Somit zeigt „The Lavender Girl“, wie schon „The Butterfly“, dass Bishop auch in kurzen Stücken mit vorherrschend einfachen Kompositionsmitteln in der Lage war, den Vauxhall Gardens gemäße Unterhaltungsmusik zu komponieren. „The Lavender

Girl“ bestätigt letztlich das Eingangs konstatierte Bild von Bishops Vauxhall Songs als Korpus von eher allgemeingültigen Liedern mit wenigen individuellen Zügen.

IV.11. Resümee

Dass die Vauxhall Songs innerhalb der Londoner Musiklandschaft, die als eine der vielseitigsten und fortschrittlichsten des 18. und 19. Jahrhunderts zu gelten hat, über 100 Jahre lang florierten und aufgrund ihrer Ausmaße im Hinblick auf Produktion und Komponisten ein nicht zu unterschätzender Bestandteil des Musikangebots der Metropole bildeten, beruht auf zwei Aspekten: der musikalischen Ausformung des Repertoires und der Stellung der Vauxhall Songs als eigenständiges englischsprachiges Vokalrepertoire.

IV.11.1. Bedeutung der Vauxhall Songs

In ihrer Anlage waren die Vauxhall Songs als Unterhaltungsmusik für die Freiluftkonzerte in den Vauxhall Gardens konzipiert, die sich an ein großes Publikum mit unterschiedlichen Bildungsniveaus richteten, was auf allen kompositorischen Ebenen eine Entsprechung findet. Formal konstruierten die Tonsetzer ihre Lieder gemäß den Konventionen der zeitgenössischen Vokalmusik nach klar strukturierten Schemata mit einer Dominanz von Strophenformen, die aufgrund des oft geringen Umfangs der Stücke, aber auch dank der deutlichen Faktur auf der Mikroebene eine hohe Verständlichkeit gewährleisteten. An der formalen Klarheit hatte auch die Harmonik einen wichtigen Anteil, da die Kompositionen dem Zeitgeist entsprechend einer leicht nachvollziehbaren Dur-/Moll-Tonalität mit erwartbaren Fortschreitungen, der Bevorzugung der Hauptfunktionen, simplen Modulationen in verwandte Tonregionen sowie strukturgebenden Kadenzen folgten. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang vor allem das Übergewicht von Dur-Tonarten, das auf die Funktion der Vauxhall Songs hinweist: Die Vokalwerke sollten dem Besucher Glück und Harmonie suggerieren und den Aufenthalt in der Gartenanlage so angenehm und positiv wie möglich untermalen, wozu auch die Melodik der Songs einen Beitrag leistete. Von Beginn bis zum Ende des Repertoires zeigt sich das Bemühen der Komponisten, zu einer für die Zeit konventionellen englischsprachigen Lyrik eingängige und einprägsame Melodien mit einer überwiegend positiven Grundstimmung zu schreiben. Dass die verschiedenen Tonsetzer dieses Ziel mit unterschiedlichen Mitteln verfolgten, etwa mit einer stärkeren Anlehnung an die Volksliedtraditionen wie Arne oder Hook oder mit einer Orientierung an melismatischen Opernarien wie Bach, wurde anhand der Untersuchung exemplarischer Vauxhall Songs deutlich. Trotzdem hielten alle Autoren das Primat einer Melodie auf Basis eines homophonen Satzes als Gestaltungsgrundlage bei und kombinierten es mit einer Präferenz der hohen Singstimmen, weshalb die Melodie noch demonstrativer im Zentrum der Lieder zu stehen scheint. Die Vorliebe für Sopran und Tenor innerhalb des Repertoires könnte aber ebenso als Zeugnis eines Zuschnitts der Kompositionen auf die akustischen Gegebenheiten in den Vauxhall Gardens gewertet werden. Die höheren Frequenzen der hohen Singstimmen waren in den Freiluftkonzerten besser zu vernehmen als Alt oder Bass. Um die Melodie, und damit die unmittelbare Vermittlung des englischen Textes hervorzuheben und zugleich die Akustik der Freiluftkonzerte möglichst gut zu berücksichtigen, legten die Tonsetzer auch die Instrumentalbegleitung an. Vornehmlich griffen sie auf einen durchsichtigen Begleitklang zurück und benutzten in der Regel mindestens ein Instrument, um die Melodie in der Singstimme zu verdoppeln. Zur Seite

stellten alle Komponisten eine Basslinie, die bei einer höheren instrumentalen Komplexität entweder eine zur Melodie parallel verlaufende oder eigenständige Mittelstimme ergänzte. Um die Transparenz des Satzes zu unterstützen, sahen die meisten Autoren davon ab, die Einzelstimmen virtuos anzulegen. Jedoch griffen sie vergleichsweise früh auf einen großen Bläserapparat zur Verstärkung des Streichersatzes zurück, den sie zudem prominent zur klanglichen Intensivierung und Nuancierung der Vertonungen einbanden. Ebenso ließe sich der Einbezug der Bläser mit der Konzeption der Vauxhall Songs als Freiluftmusik erklären, bei der aus akustischen Gegebenheiten ein durchdringender Klang wichtig war, wie ihn Blasinstrumente liefern. Zugleich entsprach die Instrumentierung dem Entwurf der Vokalwerke als leicht verständliche Unterhaltungsmusik, deren primäres Ziel die angenehme und geistig nicht allzu anspruchsvolle Untermalung des Gartenbesuchs war.

Um das Publikum der Vauxhall Gardens, das in London ein breit gefächertes und qualitativ hochwertiges Musikangebot gewohnt war, zufrieden zu stellen, war jedoch mehr notwendig als nur angenehm klingende Unterhaltungsmusik. Zu diesem Zweck orientierten die Komponisten, die vielfach als bedeutende Londoner Musiker über ein beachtliches kompositorisches Niveau verfügten, ihre Vauxhall Songs an den aktuellen musikalischen Standards der englischen Vokalmusik. Zum einen zeigt sich besonders in einfachen Stücken eine große Nähe zur britischen Volkslied- und Balladentradition, zum anderen belegen vor allem die komplexen Beiträge, dass die Gartenlieder kompositorisch den Arien und Songs für das zeitgenössische englische und italienische Musiktheater in nichts nachstanden. Die Tonsetzer bauten ihre Werke nach denselben Schemata auf, die sie auch in Opern oder Masques verwendeten. Damit war sowohl der durchschnittliche Komplexitätsgrad als auch der musikalische Anspruch der Vauxhall Songs mit dem in zeitgenössischen Musiktheaterarien und -liedern vergleichbar. Daher bilden sie in ihrer Gesamtheit eine Werkgruppe von niveauvoller Unterhaltungsmusik, die zum großen Teil für die Gartenkonzerte neu komponiert wurde und daher auch dem Verlangen des Londoner Publikums nach Novitäten entsprach.

Neben der kompositorischen Aktualität und Qualität garantierte die immanente Vielseitigkeit des Repertoires gleichermaßen Attraktivität, die die Vauxhall Songs offenbar über mehr als 100 Jahre hinweg auf das Londoner Publikum ausstrahlten. Die musikalische Heterogenität zeigt sich daran, dass die Stücke mitunter nach gegensätzlichen Gestaltungsprinzipien angelegt sind: Dem Streben nach Einheitlichkeit, das in vielen Liedern dominiert, steht in anderen der Wunsch nach musikalischer Variabilität gegenüber. Während viele Arbeiten auf Verständlichkeit abzielen, die auf der Basis einer allgemeingültigen Vertonung erreicht wird, tritt in anderen das Bemühen um musikalisch anspruchsvolle Strukturen ans Licht, mit denen die Komponisten gleichermaßen Bedürfnisse nach Unterhaltung wie nach Bildung befriedigten. Die Lieder sind also entweder schlicht oder virtuos, „volksliedartig“ oder opernhafte. Schon aufgrund des immensen Umfangs des erhaltenen Korpus zeugen die Vauxhall Songs von großer Diversität, was zu der von ihnen ausgeübten Anziehungskraft beitrug. Ebenso spielte der Umstand eine wichtige Rolle, dass innerhalb eines Konzertabends Abwechslungsreichtum durch die Kombination von einfachen und komplexen Stücken erreicht wurde. Die Vauxhall Songs erfüllten also mehrere Funktionen innerhalb des Angebots des Unterhaltungsgartens: Obwohl sie zuerst das

harmonische Miteinander, die Geselligkeit des Gartenbesuchs beförderten, kamen sie wenigstens teilweise auch dem Wunsch nach geistiger Erbauung nach.

Da das Repertoire immer aktuell sein musste, spiegelt es außerdem die stilistischen Veränderungen wider, der die Musik in dem langen Zeitraum von gut hundert Jahren unterlag. Dieser Umstand lässt sich anhand der Instrumentierung am eingehendsten nachverfolgen. Ganz dem Zeitgeist entsprechend entfernten sich die Komponisten um die Jahrhundertmitte vom Basso Continuo; spätestens ab den 1760er-Jahren verzichteten Autoren wie James Hook in den publizierten Liedern auf die Bezifferung des Basses, wobei eine parallele Entwicklung wie beim Deutschen Lied zu beobachten ist. Wie wiederum an Hooks Vauxhall Songs nachzuvollziehen ist, weiteten die Tonsetzer für die Gartenlieder ab den letzten Dekaden des 18. Jahrhunderts sowohl das eingesetzte Orchester als auch die Bedeutung, die sie diesem zugestanden, zusehends aus. Darüber hinaus banden sie vor allem die Blasinstrumente, die Klarinette fungiert hier als prominentestes Beispiel, immer stärker in die Begleitung ein, um prägnantere klangliche Kontraste und eine deutlichere Textausdeutung zu erreichen. In diesem Zusammenhang ist auch die stete Zunahme von dynamischen und technischen Anweisungen zu beobachten, die besonders nach 1800, den instrumentalen Entwicklungen der Zeit gemäß, immer nuancierter und differenzierter Verwendung fanden. Mit aktuellen Techniken einen vom damaligen Hörer als modern empfundenen Klang zu erzielen, war für die Vauxhall Songs charakteristisch.

Da die für Vauxhall arbeitenden Tonsetzer ihre Musik an die Veränderungen der zeitgenössischen europäischen Vokalmusik des Zeitraums von 1745 bis 1859 anpassten, ist das Liedkorpus so auch ein Spiegel der musikalischen Vorlieben des Londoner Publikums des jeweiligen Zeitraums. Entscheidend ist hierbei, dass mit den Vauxhall Songs eine Spezialisierung auf das englischsprachige Vokalrepertoire zeitgenössischer Autoren erfolgte. Keine andere Sprache (wie etwa Italienisch) wurde in die Gartenkonzerte aufgenommen; erst in der Spätphase der Anlage ab den 1820er-Jahren fanden italienische Arien infolge der Neuausrichtung des Pleasure Gardens Eingang ins Programm.⁹⁰⁶ Vieles spricht dafür, dass die Londoner Öffentlichkeit besonders die Möglichkeit in Vauxhall schätzte, englischsprachige Musik von einem hohen musikalischen Standard hören zu können. Daher verkörperten die dortigen Konzerte eine in ihren Ausmaßen einzigartige Plattform zur Aufführung englischer Sololieder, wobei die Beschränkung auf englisches Vokalrepertoire zugleich ein Alleinstellungsmerkmal war, wodurch sich die Anlage von den konkurrierenden Vergnügungsgärten abhob. Diese Ausrichtung stand im Zusammenhang mit dem vorwiegenden Engagement von britischen Sängern und Komponisten, weshalb die Vauxhall Songs zugleich als ein außerordentlich wirksames Mittel zur Förderung und Verbreitung zeitgenössischer englischsprachiger Musik von historischer Bedeutung sind. Wie Coke und Borg es formulieren: „One of Tyers’s great achievements while he was proprietor of Vauxhall Gardens was that he brought English music and English performers of high quality to an enormously wide audience, and on a much more regular basis than had ever been available elsewhere. Tyers actively fostered a peculiarly English form of music and song, [...]“⁹⁰⁷

⁹⁰⁶ Vgl. „Occasional Singers“ auf: Coke, David: Vauxhall Gardens 1661–1859, online: <<http://vauxhallgardens.com/index.html>> Zugriff: 3.6.2011.

⁹⁰⁷ Coke, Vauxhall, S. 173.

Bei den Vauxhall Songs handelt es sich um eine populäre Musikrichtung des 18. und 19. Jahrhunderts, die über Jahrzehnte hinweg der Massenunterhaltung diente. Einerseits waren sie ein zentraler Bestandteil des Musikangebots der Gartenanlage, andererseits fungierten sie als gewichtiger Attraktionsfaktor inner- und außerhalb der Pleasure Gardens, die ein vielschichtigeres und umfangreicheres Publikum anzogen, als sonst ein Unterhaltungsort in Europa in diesem Zeitraum. Daher sind die Vauxhall Songs auch eine bedeutende Facette innerhalb der Musik des 18. Jahrhunderts; sie nehmen die populären Liedkulturen aus späterer Zeit vorweg.

IV.11.2. Vauxhall Songs innerhalb des europäischen Songrepertoires

Die Vauxhall Songs sind als Teil der Londoner Pleasure Garden Songs auch deswegen von Bedeutung, da sie sich trotz einiger Analogien deutlich von ihren kontinentaleuropäischen Pendants unterscheiden. Zweifellos ähneln sie dem deutschen Lied oder der französischen romance im Hinblick auf Gestaltungselemente wie der um 1750 evidenten Dominanz einer regelmäßigen Phrasengliederung oder der Entfernung vom Generalbass in der zweiten Jahrhunderthälfte. Ebenso ausgeprägt wie im deutschsprachigen und französischen Raum ist die Anlehnung an die Volksliedtraditionen in den englischen Gartenliedern zu spüren, vor allem bei den britischen Komponisten. Dieses zeigt sich in vielen Arbeiten im Streben nach Schlichtheit, Natürlichkeit, Eingängigkeit und Verständlichkeit sowie besonders auffällig bei der Bevorzugung von Strophenformen. Wie beim Deutschen Lied handelt es sich aufgrund der musikalischen Anlage bei den Vauxhall Songs um Unterhaltungsmusik mit teilweise bildender Funktion.

Trotz aller Parallelen differieren die verschiedenen Liedformen jedoch merklich. Ein erstes das Repertoire auszeichnendes Charakteristikum liegt in der Begleitung der Vauxhall Songs: Während auf dem Kontinent in der Regel ein Tasteninstrument die Singstimme unterstützt, beruht die klangliche Wirkung der englischen Gartenkompositionen gerade auf dem Einbezug eines umfangreichen Instrumentalensembles. Durch den Gebrauch eines vollen Orchesters, das in seiner Besetzung und Verwendung dem der Londoner Theater und Opernhäuser gleichkommt, rücken die Vauxhall Songs in die Nähe der zeitgenössischen Bühnenmusik, weshalb sie ein Stück weit zwischen den im 18. Jahrhundert existierenden Gattungen stehen. Ein zweiter Unterschied zu anderen Liedformen ist funktioneller Natur: Obwohl alle vergleichbaren Ausformungen des Songs in Europa in diesem Zeitraum zur Unterhaltungsmusik zu zählen sind, handelt es sich beim deutschen Lied oder der französischen romance um Hausmusik. In ihrer kompositorischen Anlage konzipierten die Autoren diese Stücke für die Aufführung im Privaten durch normalerweise einen Sänger und einen Instrumentalisten. Dagegen waren die Vauxhall Songs als Darbietungsmusik für die große, weitestgehend anonyme Öffentlichkeit in den Vauxhall Gardens gedacht. Erst in einem zweiten Schritt, durch die Drucklegung gingen auch sie in die Sphäre der Hausmusik über. Schon aufgrund dieser beiden Eigenschaften müssen die Vauxhall Songs als eine eigenständige Liedform gelten.

IV.11.3. Boyce: The Adieu to the Spring-Gardens

Trotz ihrer hohen Bedeutung für das Musikleben Londons im 18. und 19. Jahrhundert und der historischen Relevanz innerhalb des europäischen Liedrepertoires der Zeit verschwanden die Vauxhall Songs nach dem Ende der Vauxhall Gardens. Dieser Schritt von Popularität zu Vergessenheit war zwangsläufig, waren die Gartenlieder schließlich in ihrer Konzeption, Ausformung und Entwicklung an den Vergnügungsgarten gekoppelt. Mit den Vauxhall Gardens endet daher – abgesehen von der Überlieferung der Lieder durch die Publikation – die Geschichte der dazugehörenden Vokalmusik.

Den Abschied von den Vauxhall Gardens – für die vorliegende Arbeit im übertragenen Sinne von den Vauxhall Songs – bedachte John Lockman bereits 1735, also zum Beginn des Unterhaltungsgartens, mit einem Gedicht. Auch wenn darin nur von dem vorübergehenden Abschied von den Vergnügungen in Vauxhall zum Ende der Saison die Rede ist, lässt sich mit einer Betrachtung des Textes in der Vertonung von William Boyce die Untersuchung der Vauxhall Songs zu einem vorläufigen Abschluss bringen.⁹⁰⁸

Obwohl Lockman in den ersten vier Versen das Ende des Sommers und damit der Vauxhall Saison mit dem schmerzlichen Abschied von all den dortigen Freuden und Vergnügungen thematisiert, lässt er dem Leser in der letzten Strophe doch einen Funken Hoffnung. Mit der Einkehr des Frühlings wird auch Vauxhall wieder seine Tore öffnen und in all seiner Pracht mit wunderbarer Musik neu erstehen.

Ähnlich wie Lockman betont Boyce mit seiner Musik die positiven Aspekte Vauxhalls wie Fröhlichkeit und Harmonie sowie das Wiedererwachen des Gartens im nächsten Jahr. Diese Grundstimmung ist durch den vorherrschenden Dur-Klang im 3/4-Takt mit klaren Akkordfolgen und deutlichen Kadenzen sofort zu spüren. Klarheit, als Hinweis auf die Harmonie in den Vauxhall Gardens zu deuten, durchzieht auch die Form, denn Boyce gebraucht eine zweiteilige Strophenliedform AB mit einer deutlichen Phrasengliederung. A baut er sequenzartig auf, wohingegen B mit der Folge abcd' von einem hohen Maß an melodischer Variabilität zeugt. Gleichzeitig setzt er aber durch die Wiederholung der letzten Phrase einen prägnanten Schlusspunkt. Die hohe Nachvollziehbarkeit resultiert in gleicher Weise aus der Satzweise der Verse, da Boyce in jeder Phrase einen Vers vertont und erst die letzte Strophenzeile wiederholt. Übersichtlichkeit und Verständlichkeit stehen im Vordergrund. Auch die Melodik weist in diese Richtung, da Boyce eine syllabische Versvertonung in Kombination mit kurzen Melismen, einfachen Rhythmusfolgen und einem geringen Tonumfang bevorzugt. Als eingängig und kantabel lässt sich „The Adieu to the Spring-Gardens“ charakterisieren und steht in einer Reihe mit den Vauxhall Songs, die stark in der englischen Balladen- und Volksliedtradition verhaftet sind. Boyce entspricht also dem Abschied von den Vauxhall Gardens am Ende der Saison mit einem „volksliedhaften“ Lied, das eine angenehme Grundstimmung verbreitet. Damit thematisiert er wie Lockman in seinem Text weniger den schmerzhaften Abschied vom Vergnügungsgarten, als vielmehr das Wiederaufleben der Vauxhall Gardens im nächsten Jahr.

⁹⁰⁸ Vgl. Bickham, *Musical Entertainer* 1, S. 49. Dem Druck zufolge schrieb Lockman den Text bereits 1735, obwohl die Vertonung von Boyce erst 1737 im *Musical Entertainer* erschien.

49

The ADIEU to the SPRING-GARDENS.

To y^e R.^t Hon.^{ble} Earl of ANGLESEA, these four Plates are humbly Inscrib'd.

Lively. The sun now darts funt'her h'w'ays, The Meadows no longer in-vite; The flood Nymphs are all tript a way, No verdure cheers sweetly the light. Then adieu to the pastoral scene, Where Harmony charm'd with her Cith.^{er} Where Pleasure presided as Queen, In y^e echoing Shades of Vaux hall. In y^e echoing Shades of Vaux hall.

(2) Such Transports a Soul ne'er enjoy'd,
When wafted to th' Elysian Plains,
As those which my senses employ'd,
Convey'd to Vaux Hall by y^e Thymias,
Such Splendors illum'd the Grove;
My ears drank such rapturous sound,
I seem'd in Enchantment to rove,
And Pectus gliding around.

(3) How sweet 'twas to sit in the Maze,
Amid the bright Choirs of the Fair,
Their Glances diffus'd such a Blaze,
I thought Beauty's Goddess was there.
Not Venus, whose Smiles breed Alarms,
And with vain Allurements destroy;
But Beauty, whose bashfulness charms,
And while when possess'd gives true joy.

(4) The Maid to whom Honour is dear,
Uncensur'd might take off her Gays,
And stray among Beauties without fear,
No Snake lurking there in the Grass,
In blissful Arcadia of old,
Where Mirth, M^{er}c, and Innocence join'd,
The Nymphs thus discreetly were bold,
The Nymphs were thus prudently kind.

(5) Old Winter, with Furies spread,
Will soon all his Horrors resume;
Those past, Spring must lift her fair Head,
And Nature exult in fresh Bloom,
Thy Bowers, O Vaux hall, then shall rise,
In all the gay pride of the Field;
Thy Music shall sweetly surprise,
To thee fam'd Elysium shall yield.

FLUTE

N.^o XIII.

Published according to Act of Parliament, 17th August, 1737.

⁹⁰⁹ Bickham, Musical Entertainer 1, S. 49.

Wie der Song „The Adieu to the Spring-Gardens“ zu einer Rückkehr in die Vauxhall Gardens nach der vorübergehenden Winterpause einladen sollte, war es ein Ziel der vorliegenden Arbeit, Interesse an den Vauxhall Songs für weitere Studien oder eine Interpretation zu wecken und die Musik der Vauxhall Gardens ein Stück weit aufleben zu lassen. Der Themenkomplex ist mit dieser Dissertation noch bei Weitem nicht vollständig aufgearbeitet, so wäre eine eingehende analytische Auseinandersetzung mit den in dieser Arbeit nicht analytisch behandelten Tonsetzern wünschenswert und in Bezug auf die Vielgestaltigkeit des Repertoires ergiebig. Ebenso sind die Vokalmusikformen, die von den Liedern für die Pleasure Gardens beeinflusst wurden oder ihre Nachfolge antraten, als ein Forschungsdesiderat anzusehen. Die Erforschung der Vauxhall Songs einerseits als geschlossene Werkgruppe, andererseits in ihrem weiteren Kontext den Vokalwerken für die Pleasure Gardens als eigenständige Liedform innerhalb der Londoner Vokalmusik sowie des europäischen Lieds im 18. und 19. Jahrhundert steht erst am Anfang.

Verzeichnisse

1. Literatur- und Quellenverzeichnisse

Geschichts-, kultur- und politikwissenschaftliche Literatur

- Altena, Bert und Dick van Lente: Gesellschaftsgeschichte der Neuzeit 1750–1989, Göttingen 2009; zitiert als: Altena, Gesellschaftsgeschichte
- Berg, Maxine: *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, Oxford 2005; zitiert als: Berg, *Luxury und Pleasure*
- Black, Jeremy: *An Illustrated History of Eighteenth-Century Britain, 1688–1793*, Manchester und New York 1996; zitiert als: Black, *History of Britain*
- Black, Jeremy: *Convergence or Divergence? Britain and the Continent*, New York 1994; zitiert als: Black, *Convergence or Divergence*
- Borsay, Peter: *London, 1660–1800: A distinctive culture?*, in: *Two Capitals. London and Dublin 1500–1840*, hrsg. von Peter Clark und Raymond Gillespie, Oxford 2001, S. 167–184 (*Proceedings of the British Academy* 107); zitiert als: Borsay, *London*
- Brewer, John: *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the eighteenth Century*, Chicago 1997; zitiert als: Brewer, *Pleasure of Imagination*
- Brewer, John: *Commercialization and Politics*, in: *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-century England*, hrsg. von Neil McKendrick u.a., London u.a. 1982, S. 197–264; zitiert als: Brewer, *Commercialization*
- Bucholz, Robert O. und Joseph P. Ward: *London. A Social and Cultural History, 1550–1750*, Cambridge 2012; zitiert als: Bucholz, *London*
- Clark, Peter und Raymond Gillespie (Hrsg.): *Two Capitals. London and Dublin 1500–1840*, Oxford 2001 (*Proceedings of the British Academy* 107); zitiert als: Clark, *Two Capitals*
- Cunningham, Hugh: *Leisure in the Industrial Revolution c. 1780–c. 1880*, New York 1980; zitiert als: Cunningham, *Leisure*
- Davis, Terence: *The Gothick Taste*, Newton Abbot u. a. 1974; zitiert als: Davis, *Gothick Taste*
- Earle, Peter: *The Making of the English Middle Class. Business, Society and Family Life in London, 1660–1730*, Berkeley und Los Angeles 1989; zitiert als: Earle, *Middle Class*
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt am Main 1983 (Nachdruck der 1. Auflage Baden-Baden 2002; hiernach zitiert) (*suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 423); zitiert als: Elias, *Höfische Gesellschaft*
- Feather, John: *The Power of Print: Word and Image in Eighteenth-century England*, in: *Culture and Society in Britain 1660–1800*, hrsg. von Jeremy Black, Manchester und New York 1997, S. 51–68; zitiert als: Feather, *Power of Print*
- Fisher, F.J.: *The Development of London as a Centre of conspicuous Consumption in the sixteenth and seventeenth Centuries*, in: *Transactions of the Royal Historical Society, Fourth Series* (30) 1948, S. 37–50; zitiert als: Fisher, *Development of London*
- George, M. Dorothy: *London Life in the Eighteenth Century*, London 1966; zitiert als: George, *London Life*
- Greig, Hannah: *The Beau Monde. Fashionable Society in Georgian London*, Oxford 2013; zitiert als: Greig, *Beau Monde*
- Harris, John: *The Palladians*, London 1981; zitiert als: Harris, *Palladians*
- Honour, Hugh und John Fleming: *Weltgeschichte der Kunst*, München 1983 (Neudruck der 1. Auflage München u. a. 2000; hiernach zitiert); zitiert als: Honour, *Weltgeschichte Kunst*
- Kernbauer, Eva: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln u. a. 2011; zitiert als: Kernbauer, *Platz des Publikums*

- Klein, Lawrence E.: Politeness for plebes. Consumption and social identity in early eighteenth-century England, in: *The Consumption of Culture 1600–1800. Image, Object, Text*, hrsg. von Ann Bermingham und John Brewer, London und New York 1995, S. 362–382; zitiert als: Klein, Politeness
- McKendrick, Neil: The Consumer Revolution of Eighteenth-century England in: *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-century England*, hrsg. von Neil McKendrick u. a., London u. a. 1982, S. 9–33; zitiert als: McKendrick, Consumer Revolution
- Nead, Lynda: *Victorian Babylon. People, Streets and Images in Nineteenth-Century London*, New Haven und London 2000; zitiert als: Nead, Babylon
- Porter, Roy: *London. A Social History*, Cambridge 1995; zitiert als: Porter, London
- Richardson, John: *The Annals of London. A Year-by-Year Record of a Thousand Years of History*, London 2001; zitiert als: Richardson, Annals of London
- Rudé, George: *Europa im 18. Jahrhundert. Die Aristokratie und ihre Herausforderungen durch das Bürgertum*, München 1978 (Kindlers Kulturgeschichte des Abendlandes XIV) ; zitiert als: Rudé, Europa 18. Jahrhundert
- Rudé, George: *History of London. Hanoverian London 1714-1808*, London 1971; zitiert als: Rudé, London
- O’Connell, Sheila: *The Popular Print in England*, London 1999; zitiert als: O’Connell, Popular Print
- O’Gorman, Frank: *The Long Eighteenth Century. British Political and Social History 1688–1832*, London 1997 (Neudruck der 1. Auflage London 2003; hiernach zitiert); zitiert als: O’Gorman, Long Eighteenth Century
- Plumb, John Harold: Commercialization and Society, in: McKendrick, Neil u. a.: *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-century England*, hrsg. von McKendrick, Neil u. a., London u. a. 1982, S. 265–334; zitiert als: Plumb, Commercialization
- Plumb, John Harold: *Georgian Delights*, London 1980; zitiert als: Plumb, Georgian Delights
- Porter, Roy: Material Pleasures in the Consumer Society, in: *Pleasure in the Eighteenth Century*, hrsg. von Roy Porter und Marie Mulvey Roberts, New York 1996, S. 19–35; zitiert als: Porter, Material Pleasures
- Schäfer, Michael: *Geschichte des Bürgertums. Eine Einführung*, Köln u. a. 2009; zitiert als: Schäfer, Bürgertum
- Schwanitz, Dietrich: *Englische Kulturgeschichte*, Bd. 1 und 2, Tübingen und Basel 1995; zitiert als: Schwanitz, Englische Kulturgeschichte 1/2
- Schwarz, Leonard: Hanoverian London: The Making of a Service Town, in: *Two Capitals. London and Dublin 1500–1840*, hrsg. von Peter Clark und Raymond Gillespie, Oxford 2001, S. 93–110 (Proceedings of the British Academy 107); zitiert als: Schwarz, Hanoverian London
- Smith, Hannah: *Georgian Monarchy. Politics and Culture, 1714–1760*, Cambridge 2006 (Cambridge Studies in Early Modern British History); zitiert als: Smith, Georgian Monarchy
- Spaepen, Bruno: Die Scala als Herrschaftsinstrument? Die Mailänder Oper im Risorgimento, in: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle, S. 177–186; zitiert als: Spaepen, Risorgimento
- Stollberg-Rilinger, Barbara: *Europa im Jahrhundert der Aufklärung*, Stuttgart 2000; zitiert als: Stollberg-Rilinger, Aufklärung
- Ulrich, Editha: London – Metropole und Residenz in den Augen einiger deutscher Englandreisender des 18. Jahrhunderts, in: *Kulturmetropolen – Metropolenkultur. Die*

Stadt als Kommunikationsraum im 18. Jahrhundert, hrsg. von Raingard Eßer und Thomas Fuchs, Berlin 2002 (Aufklärung und Europa 9), S. 169–189; zitiert als: Ulrich, Englandreisende

White, Jerry: London in the Eighteenth Century. A Great and Monstrous Thing, London 2012; zitiert als: White, London

Bailey, Peter: Leisure. Merrie to modern, in: The Victorian World, hrsg. von Martin Hewitt, London und New York 2012, S. 619–635; zitiert als: Bailey, Leisure

Wiegmann, Hermann: Abendländische Literaturgeschichte, Würzburg 2003; zitiert als: Wiegmann, Literaturgeschichte

Musikwissenschaftliche Literatur

Alpers, Paul: What Is Pastoral?, Chicago 1996; zitiert als: Alpers, Pastoral

o. A.: An Eighteenth-Century Directory of London Musicians, in: The Galpin Society Journal 2 (1949) (Nachdruck der 1. Auflage 1976; hiernach zitiert), S. 27–31; zitiert als: o. A., Directory of Musicians

Burden, Michael: The lure of aria, procession and spectacle: opera in eighteenth-century London, in: The Cambridge History of Eighteenth-Century Music, hrsg. von Simon P. Keefe, Cambridge 2009, S. 385–401; zitiert als: Burden, Opera in London

Burden, Michael: Opera in eighteenth-century England: English opera, masques, ballad operas, in: The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera, hrsg. von DelDonna, Anthony R. und Pierpaolo Polzonetti, Cambridge 2009, S. 202–213; zitiert als: Burden, English opera

Busch-Salmen, Gabriele und Adelheid Krause-Pichler (Hrsg.): Handbuch Querflöte. Instrument·Lehrwerke·Aufführungspraxis·Musik·Ausbildung·Beruf, Kassel u. a. 1999; zitiert als: Busch-Salmen, Querflöte

Carse, Adam: The Orchestra in the XVIIIth Century, Cambridge 1940 (Nachdruck der 1. Auflage Cambridge 1950; hiernach zitiert); zitiert als: Carse, Orchestra

Chappell, Paul: Music and Worship in the Anglican Church 597–1967, London 1968; zitiert als: Chappell, Music and Worship

Christensen, Thomas: Public Music in Private Spaces. Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera, in: Music and the Cultures of Print, hrsg. von Kate van Orden, New York und London 2000 (Critical and Cultural Musicology 1), S. 67–93; zitiert als: Christensen, Public Music

Collinson, Francis: The Traditional and National Music of Scotland, London 1966; zitiert als: Collinson: Music of Scotland

Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Die Musik des 18. Jahrhunderts, Laaber 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5); zitiert als Dahlhaus, Musik 18. Jahrhundert

Daub, Peggy Ellen: Music at the Court of George II. 1727-1760, Diss. 1985, Druck: Ann Arbor 1985; zitiert als: Daub, Music at Court, zitiert als: Daub, Music at Court

Devriès-Lesure, Anik: Technological Aspects, in: Music Publishing in Europe 1600–1900. Concepts and Issues Bibliography, Berlin 2005 (The Circulation of Music 1), S. 63–88; zitiert als: Devriès-Lesure, Aspects

Eatock, Colin Timophy: Mendelssohn and Victorian England, Farnham und Burlington 2009; zitiert als: Eatock, Victorian England

Ehrlich, Cyril: The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History, Oxford 1985, zitiert als: Ehrlich, Music Profession

Fiske, Roger: English Opera, in: The Age of Enlightenment 1745-1790, hrsg. von Wellesz, Egon und Frederick Sternfeld, London u. a. 1973 (New Oxford History of Music VII), S. 257-269; zitiert als: Fiske, English Opera

Fiske, Roger: English Theatre Music in the Eighteenth Century, London 1973; zitiert als: Fiske, Theatre Music

- Fiske, Roger: Music and Society, in: Music in Britain. The Eighteenth Century, hrsg. von H. Diack Johnstone und Roger Fiske, Oxford 1990 (The Blackwell History of Music in Britain 4), S. 3–27; zitiert als: Fiske, Music and Society
- Gelbart, Matthew: The Invention of “Folk Music” and “Art Music”. Emerging Categories from Ossian to Wagner, Cambridge 2007; zitiert als: Gelbart, Folk and Art
- Gerhard, Anselm: London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der »absoluten« Musik und Muzio Clementis Klavierwerk, Stuttgart und Weimar 2002; zitiert als: Gerhard, Muzio Clementi
- Girdham, Jane: English Opera in Late Eighteenth-Century London. Stephen Storace at Drury Lane, Oxford 1997; zitiert als: Girdham, English Opera
- Glen, John: Early Scottish Melodies: Including Examples from MSS. And Early Printed Works, Along with a Number of Comparative Tunes, Notes on former Annotators, English and Other Claims, and Biographical Notices, Etc., Edinburgh 1900; zitiert als: Glen, Scottish Melodies
- Harley, John: Music in Purcell’s London. The social background, London 1968; zitiert als: Harley, Purcell’s London
- Hunter, David: English Opera and Song Books, 1703–1726: Their Contents, Publishing, Printing, and Bibliographical Description, Diss. 1988 (Druck: Ann Arbor 1989); zitiert als: Hunter, Song Books
- Hunter, David: Opera and Song Books Published in England 1703–1726 a descriptive bibliography, London 1997; zitiert als: Hunter, Bibliography
- Hunter, David: The Printing of Opera and Song Books in England, 1703–1726, in: Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association 46/2 (1989), S. 328–351; zitiert als: Hunter, Printing
- Hunter, David: The Publishing of Opera and Song Books in England, 1703–1726, in: Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association 47/3 (1991), S. 647–685; zitiert als: Hunter, Publishing
- Jones, David Wyn: What Do Surviving Copies of Early Printed Music Tell Us?, in: Music Publishing in Europe 1600–1900. Concepts and Issues Bibliography, Berlin 2005 (The Circulation of Music 1), S. 139–158; zitiert als: Jones, Printed Music
- Kretzschmar, Hermann: Geschichte des Neuen deutschen Liedes. I. Teil: Von Albert bis Zelter, Leipzig 1911; zitiert als: Kretzschmar, Geschichte des Liedes
- Krones, Hartmut: Der Einfluß der italienischen Musik auf das Vokal- und Instrumentalschaffen Joseph Haydns, in: Der Einfluß der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Fleischhauer, Günter u. a., Michaelstein/Blankenburg 1988 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 34), S. 22–34; zitiert als: Krones, Einfluß auf Haydn
- Krummel, D. W.: Searching and Sorting on the Slippery Slope: Periodical Publication of Victorian Music, in: Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association 46/3 (1990), S. 593–608; zitiert als: Krummel, Periodical Publication
- Kunze, Stefan: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie, Laaber 1993 (Handbuch der musikalischen Gattungen 1); zitiert als: Kunze, Sinfonie
- Long, Kenneth R.: The Music of the English Church, London u. a. 1972; zitiert als: Long, Music of the Church; zitiert als: Long, Music English Church
- McLamore, Laura Alyson: Symphonic Conventions in London’s Concert Rooms, circa 1755–1790, Diss. Los Angeles 1991 (Druck: Ann Arbor 1992); zitiert als: McLamore, Concert Rooms
- McVeigh, Simon: Concert Life in London from Mozart to Haydn, Cambridge 1993; zitiert als McVeigh, Concert Life

- McVeigh, Simon: *The Constrained Entrepreneur: Concert Promotion in Eighteenth-Century London*, in: *Organisateurs et forms d'organisation du concert en Europe 1700–1920*, hrsg. von Hans Erich Bödecker u. a., Berlin 2008, S. 47–56; zitiert als: McVeigh, Entrepreneur
- McVeigh, Simon: *The Violinist in London's Concert Life 1750–1784. Felice Giardini and His Contemporaries*, New York und London 1989; zitiert als: McVeigh, Giardini
- Milhous, Judith und Robert D. Hume: *Opera Salaries in Eighteenth-Century London*, in: *Journal of the American Musicological Society* 66/1 (1993), S. 26–83; zitiert als: Milhous, Opera Salaries
- Milligan, Thomas B.: *The Concerto and London's Musical Culture in the Late Eighteenth Century*, Ann Arbor 1979 (*Studies in Musicology* 69); zitiert als: Milligan, Concerto
- Nalbach, Daniel: *The King's Theatre 1704–1867. London's First Italian Opera House*, London 1972; zitiert als: Nalbach, King's Theatre
- Pelker, Bärbel: Ein „Paradies der Tonkünstler“? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor, in: *Mannheim - Ein Paradies der Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999*, hrsg. von Ludwig Finscher u. a., Frankfurt am Main u. a. 2002 (*Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle* 8), S. 9–33; zitiert als: Pelker, Mannheimer Hofkapelle
- Petty, Frederick C.: *Italian Opera in London 1760–1800*, Ann Arbor 1980 (*Studies in Musicology* 16); zitiert als: Petty, Italian Opera
- Potter, John: *Vocal performance in the 'long eighteenth century'*, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hrsg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge 2012, S. 506–526; zitiert als: Potter, Vocal Performance
- Rohr, Deborah: *The Careers of British Musicians, 1750–1850. A Profession of Artisans*, Cambridge 2001; zitiert als: Rohr, Musicians
- Sadie, Stanley: *Italians and Italian Instrumental Music in Eighteenth-Century London*, in: *Chigiana* (43/N. 23) 1993, S. 297–309; zitiert als: Sadie, Italians in London
- Schmidt, Stephan Sebastian: *Opera Impura. Formen engagierter Oper in England*, Trier 2002 (*Schriftenreihe Literaturwissenschaft* 58); zitiert als: Schmidt, Opera Impura
- Smith, William C. und Charles Hymphries: *A Bibliography of the Musical Works published by the Firm of John Walsh during the years 1721–1766*, London 1968; zitiert als: Smith, Walsh Bibliography
- Spitzer, John: *Orchestra and voice in eighteenth-century Italian opera*, in: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, hrsg. von Anthony DelDonna und Pierpaolo Polzonetti, Cambridge 2009, S. 112–139; zitiert als: Spitzer, Italian Orchestra
- Spitzer, John und Neal Zaslaw: *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford und New York 2005; zitiert als: Spitzer, Orchestra
- Stauffer, George B.: *The Modern Orchestra: A Creation of the Late Eighteenth Century*, in: *The Orchestra. Origins and Transformations*, hrsg. von Joan Peyser, New York 1986, S. 41–72; zitiert als: Stauffer, Orchestra
- Strohm, Reinhard: *Händels Opern im europäischen Zusammenhang*, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend, Laaber 2006 (*Geschichte der Oper* 2), S. 28–39; zitiert als: Strohm, Händels Opern
- Taylor, Carole Mia: *Italian operagoing in London, 1700–1745*, Diss. Syracuse 1991 (Druck: Ann Arbor 1993); zitiert als: Taylor, Operagoing
- Temperley, Nicholas (Hrsg.): *Studies in English Church Music*, Aldershot u. a. 2009; im Folgenden zitiert als: Temperley, Church Music;
- Temperley, Nicholas: *The Music of the English Parish Church*, Cambridge u. a. 1979; im Folgenden zitiert als: Temperley, English Parish Church
- Walker, Ernest: *A History of Music in England*, Oxford 1907 (Neudruck der 1. Auflage Oxford 1952; hiernach zitiert); zitiert als: Walker, History

- Weber, William: Musical Culture and the Capital City: The Epoch of the beau monde in London, 1700–1870, in: Concert Life in Eighteenth-Century Britain, hrsg. von Wollenberg, Susan und Simon McVeigh, Ashgate 2004, S. 71–89; zitiert als: Weber, Musical Culture
- Willaert, Saskia: Italian Comic Opera at the King's Theatre in the 1760s: the Role of the Buffi, in: Music in Eighteenth-Century Britain, hrsg. von David Wyn Jones, Aldershot 2000, S. 17–71; zitiert als: Willaert, Italian Comic Opera
- Wollenberg, Susan und Simon McVeigh (Hrsg.): Concert Life in Eighteenth-Century Britain, Aldershot und Burlington 2004; zitiert als: Wollenberg, Concert Life
- Woodfield, Ian: Opera and Drama in Eighteenth-Century London. The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance, Cambridge 2001; zitiert als: Woodfield, Opera in London
- Woodfill, Walter L.: Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I, New York 1969; zitiert als: Woodfill, Musicians
- Young, Percy M.: A History of British Music, London 1967; zitiert als: Young, History
- Blanning, Tim: The Triumph of Music. Composers, musicians and their audiences, 1700 to the present, London 2008; zitiert als: Blanning, Music

Literatur zu den Vauxhall Gardens

- Ayres, Philip: Classical Culture and the Idea of Rome in Eighteenth-Century England, Cambridge 1997; zitiert als: Ayres, Classical Culture
- Altick, Richard D.: The Shows of London, Cambridge und London 1978; zitiert als: Altick, Shows
- Allen, Brian: The Landscape, in: Vauxhall Gardens, hrsg. von T. J. Edelstein, New Haven 1983, S. 17–24; zitiert als: Allen, Landscape
- Barnaby, Alice: Light touches: Cultural Practices of Illuminations, London 1780–1840, Exeter 2009, online: <<https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/3037>>, Zugriff: 21.3.2013; zitiert als: Barnaby, Illuminations
- Bolen, Charles Warren: Open-Air Music of the Baroque: A Study of Selected Examples of Wind Music, masch. Diss. Ann Arbor 1954; zitiert als: Bolen, Oper-Air Music
- Bolla, Peter de: The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain, Stanford 2003; zitiert als: Bolla, Education
- Borsay, Peter: Pleasure Garden and Urban Culture in the Long Eighteenth Century, in: The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island, hrsg. von Jonathan Conlin, Philadelphia 2013, S. 49–77; zitiert als: Borsay, Pleasure Garden
- British History Online: Vauxhall and South Lambeth: Introduction and Vauxhall Manor, aus: *Survey of London: Lambeth: Southern area* (26), hrsg. von F. H. W. Sheppard, 1956, pp. 57–59, <<http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=49757>> Zugriff: 31.1.2011
- Busch-Salmen, Gabriele und Walter Salmen: Gärten und Parks als »tönende Natur« und Musizierräume, in: Der Weimarer Musenhof, hrsg. von Busch-Salmen Gabriele u. a., Stuttgart und Weimar 1998, S. 29–53; zitiert als: Busch-Salmen, Musizierräume
- Buttlar, Adrian von: Englische Gärten, in: Die Geschichte der Gärten und Parks, hrsg. von Hans Sarkowicz, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S. 173–187; zitiert als: Buttlar, Englische Gärten
- Coke, David und Alan Borg: Vauxhall Gardens: A History, New Haven u. London 2011; zitiert als: Coke, Vauxhall
- Coke, David: Vauxhall Gardens 1661–1859, online: <<http://vauxhallgardens.com/index.html>> Zugriff: 3.6.2011
- Conlin, Jonathan (Hrsg.): The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island, Philadelphia 2013; zitiert als: Conlin, Pleasure Garden

- Conlin, Jonathan: Vauxhall Revisited: The Afterlife of a London Pleasure Garden, 1770–1859, in: *The Journal of British Studies* 45/4 (2006), S. 718–743; zitiert als: Conlin, Vauxhall Revisited
- Downing, Sarah Jane: *The English Pleasure Garden 1600–1860*, Oxford 2009; zitiert als: Downing, Pleasure Garden
- Edelstein, Teri J. (Hrsg.): *Vauxhall Gardens*, New Haven 1983; zitiert als: Edelstein, Vauxhall Gardens
- Feldman, Martha: *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Chicago und London 2007; zitiert als: Feldman, Opera
- Forsyth, Michael: *Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*, Cambridge u. a. 1985; zitiert als: Forsyth, Music Buildings
- Gothein, Marie Luise: *Geschichte der Gartenkunst. Bd. 2: Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart*, Jena 1926 (Nachdruck der 1. Auflage München 2010; hiernach zitiert); zitiert als: Gothein, Gartenkunst
- Hansmann, Wilfried: *Barocke Gartenparadiese: Meisterleistungen der Gartenarchitektur*, Köln 1996; zitiert als: Hansmann, Gartenparadiese
- Hillairet, Jacques: *Le palais des Tuileries. Le palais royal et impérial et son jardin*, Paris 1965; zitiert als: Hillairet, Tuileries
- Hughes, Eleanor: *Guns in the Garden: Peter Monamy's Paintings for Vauxhall*, in: *The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island*, hrsg. von Jonathan Conlin, Philadelphia 2013, S. 78–99; zitiert als: Hughes, Paintings
- Hunt, John Dixon: »Ut Pictura Poesis«: der Garten und das Pittoreske in England (1710–1750), in: *Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, hrsg. von Monique Mosser und Georges Teyssot, Stuttgart 1993, S. 227–238; zitiert als: Hunt, Garten in England
- Hunt, John Dixon: *Vauxhall and London's Garden Theatres*, Cambridge und Alexandria 1985; zitiert als: Hunt, Vauxhall
- Isherwood, Robert M.: *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New York und Oxford 1986; zitiert als: Isherwood, Farce and Fantasy
- Johnson, James H.: *Venice Incognito. Masks in the Serene Republic*, Berkeley u. a. 2011; zitiert als: Johnson, Venice Incognito
- Kernbauer, Eva: *Effigie et monument. Georg Friedrich Haendel dans les jardins de Vauxhall*, in: *Le culte des grands hommes 1750–1850*, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens und Gregor Wedekind, Paris 2009 (Passagen 16), S. 71–102; zitiert als: Kernbauer, Haendel dans Vauxhall
- Nosan, Gregory: *Pavilions, Power, and Patriotism: Garden Architecture at Vauxhall*, in: *Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550–1850*, Washington DC 2002, S. 101–121; zitiert als: Nosan, Vauxhall
- Noske, Frits: *French Song from Berlioz to Duparc. The Origin and Development of the Mélodie*, New York 1970; zitiert als: Noske, French Song
- Salmen, Walter: *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*, Hildesheim u. a. 2006; zitiert als: Salmen, Gartenmusik
- Schwab, Heinrich W.: *Von den Konzertgärten. Berichte und Bilder aus der Kulturgeschichte des Konzertsals (IV)*, in: *Das Orchester* 41/5 (1993), S. 539–546; zitiert als: Schwab, Konzertgärten
- Scott, Walter Sidney: *Green Retreats. The Story of Vauxhall Gardens 1661–1859*, London 1955; zitiert als: Scott, Green Retreats
- Solkin, David H.: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven und London 1993; zitiert als: Solkin, Painting for Money

- Thrun, Martin: Erfreuen, ohne zu stören: Populäre Garten- und Saalkonzerte. Nachklänge von Londoner Vauxhall Gardens in Frankfurt am Main, in: Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft, hrsg. von Tobias Widmaier und Nils Grosch, Münster und New York 2014, S. 9–46; zitiert als: Thrun, Garten- und Saalkonzerte
- Vauxhall City Farm: Welcome to Vauxhall City Farm
<<http://www.vauxhallcityfarm.org/>>, Zugriff: 26.3.2013
- Victoria and Albert Museum: Vauxhall Gardens, online:
<<http://collections.vam.ac.uk/item/O17299/vauxhall-gardens-drawing-rowlandson-thomas/>>, Zugriff: 8.6.2013
- Wendland, Folkwin: Berlins Gärten und Parke von der Gründung der Stadt bis zum ausgehende neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt am Main 1979; zitiert als: Wendland, Berlins Gärten
- Wroth, Warwick: The London Pleasure Gardens of the Eighteenth Century, London 1896 (Nachdruck der 1. Auflage London 1979; hiernach zitiert); zitiert als: Wroth, Pleasure Gardensxcv

Literatur zu den Vauxhall Songs

- Borschel, Audrey Leonard: Development of English Song within the Musical Establishment of Vauxhall Gardens, 1745–1784, masch. Diss. Vancouver 1985; zitiert als: Borschel, English Song
- Burrows, Donald: Handel, Oxford 1994 (Nachdruck der 1. Auflage Oxford 2012; hiernach zitiert) (The Master Musicians); zitiert als: Burrows, Handel
- Burrows, Donald: Handel and the Chapel Royal, Oxford 2005; zitiert als: Burrows, Chapel Royal
- Boyd, Malcolm: English secular Cantatas in the eighteenth century, in: The Music Review 30 (1969), S. 85–97; zitiert als: Boyd, English Cantatas
- Brodersen, Kai und Bernhard Zimmermann (Hrsg.): Metzler Lexikon Antike, Stuttgart und Weimar 2000; zitiert als: Brodersen, Lexikon Antike
- Bronson, Bertrand Harris: The Ballad as Song, Berkeley u. a. 1969; zitiert als: Bronson, Ballad
- Busch, Gudrun: C. Ph. E. Bach und seine Lieder, Köln 1956 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 12); zitiert als: Busch, C. Ph. E. Bachs Lieder
- Coggin, Philip: 'This easy and agreeable Instrument'. A history of the English guitar, in: Early Music 15 (1987), S. 205–218; zitiert als: Coggin, English guitar
- Cowgill, Rachel: Performance Alfresco: Music-Making in London's Pleasure Gardens, in: The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island, hrsg. von Jonathan Conlin, Philadelphia 2013, S. 100–126; zitiert als: Cowgill, Alfresco
- Cudworth, Charles: The Vauxhall 'Lists', in: The Galpin Society Journal 20 (1967) (Nachdruck der 1. Auflage 1974; hiernach zitiert), S. 24–42; zitiert als: Cudworth, Vauxhall Lists
- Dannoritzer, Ursula: Studien zum instrumentalebegleiteten Sololied um 1900 (1880–1920), Tutzing 1987; zitiert als: Dannoritzer, Sololied
- Dausend, Gerd-Michael: Die klassische Gitarre (1750–1850), Minden 2002 (Schriftenreihe Gitarre 2); zitiert als: Dausend, Gitarre
- Dullat, Günter: Klarinetten. Grundzüge ihrer Entwicklung, Frankfurt am Main 2001 (Das Musikinstrument 79); zitiert als: Dullat, Klarinetten
- Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1–10, Leipzig 1900–1904; zitiert als: Eitner, Lexikon
- Fiske, Roger: Scotland in Music. A European Enthusiasm, Cambridge u. a. 1983; zitiert als: Fiske, Scotland in Music

- Fulford, Tim: "Nature" poetry, in: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, hrsg. von John Sitter, Cambridge 2001, S. 109–134; zitiert als: Fulford, Nature poetry
- Gjerdingen, Robert O.: *Monuments of Solfeggi*, online: < <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/aboutSolfe/index.htm> > Zugriff: 23.7.2014
- Goring, Paul: *Eighteenth-Century Literature and Culture*, London und New York 2008 (Introductions to British Literature and Culture Series); zitiert als: Goring, Literature
- Hempel, Carl Gustav und Paul Oppenheim: *Der Typusbegriff im Lichte der neuen Logik*, Leiden 1936; zitiert als: Hempel, Typusbegriff
- Hughes, Rosemary: Solo Song, in: *The Age of Enlightenment 1745–1790*, hrsg. von Wellesz, Egon und Frederick Sternfeld, London u. a. 1973 (New Oxford History of Music VII), S. 336–365; zitiert als: Hughes, Solo Song
- Ineichen, Gustav: *Allgemeine Sprachtypologie. Ansätze und Methoden*, Darmstadt 1979 (Neudruck der 1. Auflage Darmstadt 1991; hiernach zitiert) (Erträge der Forschung 118); zitiert als: Ineichen, Sprachtypologie
- Kennedy, Josepha: An Index to the Songs in *The London Magazine* (1732–1783), in: *The Music Review* 46 (1985), S. 83–92; zitiert als: Kennedy, London Magazine
- Kutsch, K. J. und Leo Riemens (Hrsg.): *Großes Sängerlexikon*, Elektronische Ausgabe Berlin 2004 (Digitale Bibliothek 33); zitiert als: Kutsch, Sängerlexikon
- MacKillop, Rob: The Guitar, Cittern and Guittar in Scotland – an historical introduction up to 1800, in: *Gitarre und Zister. Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800*, hrsg. von Monika Lustig, Döbel 2004, S. 121–148 (Michaelsteiner Konferenzberichte 66); zitiert als: MacKillop, Guitar
- Marx, Hans Joachim und Michele Calella (Hrsg.): *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, Laaber 2012 (Das Händel-Handbuch); zitiert als: Marx, Händel
- Michel, Andreas: *Zistern. Europäische Zupfinstrumente von der Renaissance bis zum Historismus*, Leipzig 1999; zitiert als: Michel, Zistern
- Nasritdinova, Heike: *Johann Christian Bachs 'Vauxhall Songs' – Musikalische Faktur und kultureller Kontext*, masch. Masterarbeit Regensburg 2011; zitiert als: Nasritdinova, Vauxhall Songs
- Northcote, Syndey: *Byrd to Britten. A Survey of English Song*, London 1966; zitiert als: Northcote, English Song
- Rice, Albert R.: The clarinet in England during the 1760s, in: *Early Music* 33 (2005), S. 55–63; zitiert als: Rice, Clarinet
- Reidemeister, Peter: The Song Tunes for the Flute, in: *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850* in: *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850*, hrsg. von Schmuhl, Boje E. Hans, Augsburg 2009 (Michaelsteiner Konferenzberichte 73), S. 87–128; zitiert als: Reidemeister, Song Tunes
- Rotter, Wilhelm und Hermann Bendl: *Your Companion to English Literary Texts. Volume Two Analysis and Interpretation of Poetry and Drama*, München 1984; zitiert als: Rotter, English Texts
- Shakespeare, William: *The Complete Works*, hrsg. von Stanley Wells und Gary Taylor, Oxford 1986 (Nachdruck der 1. Auflage Oxford 2005; hiernach zitiert); zitiert als: Shakespeare, Works
- Sowinski, Bernhard: *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*, Stuttgart 1991 (Neudruck der 1. Auflage Stuttgart 1999; hiernach zitiert); zitiert als: Sowinski, Stilistik
- Ueding, Gert und Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte Technik Methode*, Stuttgart und Weimar 2005; zitiert als: Ueding, Rhetorik

- Walsh, Stuart: Is the English guitar a guitar or a cittern?, in: FOMRHI Quarterly (47) 1987, S. 43–47; zitiert als: Walsh, English guitar
- Weber, Max: Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, Tübingen und Leipzig 1904 (Neudruck der 1. Auflage Schutterwald/Baden 1995; hiernach zitiert); zitiert als: Weber, Objektivität

Literatur zu Thomas Augustine Arne

- Adas, Jane H.: Arne's progress: An English composer in eighteenth-century London, masch. Diss. New Brunswick 1993; zitiert als: Adas, Arne's progress
- Cummings, William Hayman: Dr. Arne and Rule Britannia, London 1912; zitiert als: Cummings, Dr. Arne
- Farish, Stephen Thomas: The Vauxhall Songs of Thomas Arne, masch. Diss. Urbana 1962; zitiert als: Farish, Arne Vauxhall Songs
- Gilman, Todd: The Theatre Career of Thomas Arne, Newark 2013; zitiert als: Gilman, Arne Theatre Career
- Horner, Burnham W.: The Life and Works of Dr. Arne 1710 to 1778, London 1893; zitiert als: Horner, Dr. Arne
- Langley, Hubert: Doctor Arne, Cambridge 1938; zitiert als: Langley, Dr. Arne
- Parkinson, John A.: An Index to the Vocal Works of Thomas Augustine Arne and Michael Arne, Detroit 1972; zitiert als: Parkinson, Index Arne

Literatur zu Johann Christian Bach

- Downes, Edward Olin Davenport: The Operas of Johann Christian Bach as a Reflection of the dominant Trends in Opera Seria 1750–1780, 3 Bdn., masch. Diss. Cambridge 1958, zitiert als: Downes, Operas of Bach
- Gärtner, Heinz: Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister, München 1989; zitiert als Gärtner, Bach
- Portowitz, Adena: The J. C. Bach – Mozart Connection, in: Mozart in Context, hrsg. von Adena Portowitz, o. O. 2006 (Israel Studies in Musicology Online 5, II), online verfügbar unter: <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06-2/8_Bach-Mozart89-104.pdf>, Zugriff: 25.6.2013; zitiert als: Portowitz, Bach – Mozart
- Rifkin, Riva: Johann Christian Bach and Wolfgang Amadeus Mozart, Relationships and Artistic Bonds, Silver Spring 1998 (Morris Moore Series in Musicology 7); zitiert als Rifkin, Bach and Mozart
- Roe, Stephen: Art. „Bach, Johann [John] Christian“, in: NGr/2 (2001), Bd. 2, S. 413–427; zitiert als: Roe, Bach NGr
- Roe, Stephen: J. C. Bach's Vauxhall Songs: a new discovery, in: The Musical Times 124 (1983), S. 675/676; zitiert als: Roe, Vauxhall Songs
- Saint-Foix, Georges de: A propos de Jean-Chrétien Bach, in: Revue de Musicologie 7 (1926), (Nachdruck der 1. Auflage 1967; hiernach zitiert) S. 83–91; zitiert als: Saint-Foix, Bach
- Schwarz, Max: Johann Christian Bach (1735–83). Sein Leben und seine Werke, mit besonderer Berücksichtigung seiner Symphonien und Kammermusik, nebst einem Kataloge seiner sämtlichen Kompositionen und zwei noch nicht veröffentlichten Briefen, Leipzig 1901; zitiert als: Schwarz, Bach
- Seebandt, Rotraud: Arientypen Johann Christian Bachs, masch. Diss. Berlin 1956; zitiert als: Seebandt, Arientypen Bachs
- Small, John: J.C. Bach goes to Law, in: The Musical Times 76 (1985), S. 526–529; zitiert als: Small, Bach goes to Law
- Staral, Susanne: Die Vauxhall Songs von Johann Christian Bach, in: Zur Entwicklung, Verbreitung und Ausführung vokaler Kammermusik im 18. Jahrhundert, hrsg. von Günter Fleischhauer u. a., Michaelstein 1997 (Michaelsteiner Konferenzberichte 51), S. 119–122; Staral, Vauxhall Songs

- Terry, Charles Stanford: John Christian Bach, Oxford 1967 (Nachdruck der 1. Auflage Westport 1980; hiernach zitiert); zitiert als: Terry, Bach
- Tomita, Yo: The Dawn of the English Bach awakening manifested in Sources of the '48', in: The English Bach awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England 1750–1830, hrsg. von Michael Kassler u. a., Aldershot u. a. 2004, S. 35–167; zitiert als: Tomita, English Bach
- Vignal, Marc: Die Bach-Söhne, Laaber 1999; zitiert als: Vignal, Bach-Söhne
- Warburton, Ernest: Art. „Bach, Johann Christian“, in: MGG/2/P, Bd. 1 (1999), Sp. 1358–1384; zitiert als: Warburton, Bach MGG
- Warburton, Ernest: A Study of Johann Christian Bach's Operas, masch. Diss. Oxford 1969; zitiert als: Warburton, Bach's Operas
- Wyzewa, Théodore de und Georges de Saint-Foix: W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance a la pleine maturité (1756-1773), Bd. 1, Paris 1936; zitiert als: Wyzewa, Mozart

Literatur zu James Hook

- Evans, David: James Hook, in: The Music Box 25 (2012), S. 308–310; zitiert als: Evans, Hook
- Gehl, Robin Sue: The Domestic Songs of James Hook, masch. Masterarbeit Minneapolis 1990; zitiert als: Gehl, Songs Hook
- Matthews, Betty: James Hook and his family, in: The Musical Times 131 (1990), S. 622–625; zitiert als: Matthews, Hook

Zeitgenössische Quellen

- Archenholtz, Johann Wilhelm von: England und Italien, hrsg. von Michael Maurer, Leipzig 1785 (Nachdruck der 1. Auflage Heidelberg 1993; hiernach zitiert) (Germanisch-Romanische Monatsschrift Beiheft 10); zitiert als: Archenholtz, England
- Argent, Mark (Hrsg.): Recollections of R. J. S. Stevens: an organist in Georgian London, Carbondale 1992; zitiert als: Argent, Stevens
- Baretti, Joseph: An Account of the Manners and Customs of Italy; with Observations on the Mistakes of some Travellers, with Regard to that Country, London 1786; zitiert als: Barretti, Italy
- Barham, Richard Harris Dalton: The Life and Remains of Theodore Edward Hook, Band 1, London 1849; zitiert als: Barham, Hook
- Brown, James Duff: Biographical Dictionary of Musicians. With a Bibliography of English Writings on Music, London 1886 (Nachdruck der 1. Auflage Hildesheim und New York 1970; hiernach zitiert); zitiert als: Brown, Dictionary
- Burney, Charles: A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period, Bd. 1–4, London 1776, 1782 und 1789; zitiert als Burney, History/1–4
- Busby, Thomas: Concert Room and Orchestra Anecdotes of Music and Musicians. Ancient and Modern, Bd. 1–3, London 1825; zitiert als: Busby, Anecdotes
- Chan, Mary und Jamie C. Kassler (Hrsg.): Roger North's The Musickall grammarian 1728, Cambridge u. a. 1990; zitiert als: Chan, Roger North
- o. A.: A Collection of all the New Songs, &c. Sung This Season at Vauxhall, Ranelagh, Marybone Gardens, The Theatres, Sadlers Wells, And by the Choice Spirits, London 1758; zitiert als: o. A., Collection New Songs 1758
- Congreve, William: Judgement of Paris: A Masque, London 1701; zitiert als: Congreve, Judgement
- Cozens-Hardy, Basil (Hrsg.): The Diary of Syllas Neville 1767–1788, London u. a. 1950; zitiert als: Cozens-Hardy, Neville
- Defoe, Daniel: A Review of the State of the British Nation. Saturday, June 25. 1709, in: Defoe's Review. Reproduced from the Original Editions, with an Introduction and

- Bibliographical Notes, hrsg. von Arthur Wellesley Secord, Bd. 6/36, New York 1965, S. 142; zitiert als: Defoe, Review
- Defoe, Daniel: *Augusta Triumphans: Or, The Way To Make London the most flourishing City in the Universe*, London 1728; zitiert als: Defoe, *Augusta*
- o. A.: *A Description of Vaux-Hall Gardens. Being A proper companion and guide for all who visit that place*, London 1762; zitiert als: o. A., *Description Vaux-Hall*
- Dickens, Charles: *The Sketches by Boz. Illustrative of Every-day Life and Every-day People*, London 1895; zitiert als: Dickens, *Sketches*
- Egan, Pierce: *The Pilgrims of the Thames, in Search of the National!*, London 1838; zitiert als: Egan, *Pilgrims*
- Fielding, John: *A Brief Description Of The Cities Of London and Westminster, The Public Buildings, Palaces, Gardens, Squares, &c. with An alphabetical List of all the Streets, Squares, Courts, Lanes, and Alleys, &c. within the Bills of Mortality. To which are added, Some proper Cautions to the Merchants, Tradesmen, and Shop-keepers, Journeymen, Apprentices, Porters, Errand Boys, Book-keepers, and Inn-keepers; also very necessary for every Person going to London either on Business or Pleasure*, London 1776; zitiert als: Fielding, *Description*
- Gay, John: *Poems on Several Occasions*, Dublin 1729; zitiert als: Gay, *Poems*
- Gerber, Ernst Ludwig: *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält, 4 Teile*, hrsg. von Othmar Wessely, Leipzig 1812-1814, (Nachdruck der 1. Auflage Graz 1966; hiernach zitiert); zitiert als: Gerber, *Neues Lexikon*
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 5, Leipzig 1785; zitiert als: Hirschfeld, *Gartenkunst*
- Johnson, Samuel: *London: A Poem, In Imitation of the Third Satire of Juvenal*, London 1738; zitiert als: Johnson, *London*
- Maurer, Michael (Hrsg.): *O Britannien, von deiner Freiheit einen Hut voll. Deutsche Reiseberichte des 18. Jahrhunderts*, München u. a. 1992 (Bibliothek des 18. Jahrhunderts) ; zitiert als: Maurer, *Britannien*
- Moritz, Karl Philipp: *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782, Zweite verbesserte Auflage* Berlin 1785; zitiert als: Moritz, *Reisen*
- o. A.: *London in Miniature: Being a Concise and Comprehensive Description of the Cities of London and Westminster, and Parts adjacent, for forty Miles round*, London 1755; zitiert als: o. A., *London in Miniature*
- Miller, Philip: *The Gardeners Kalendar, Directing what Works are necessary to be done Every Month, in the Kitchen, Fruit, and Pleasure Gardens, And in the Conservatory. With An Account of the particular seasons for the Propagation and Use of all Sorts of Esculent Plants and Fruits proper for the Table, and of all Sorts of Flowers, Plants, and Trees, that flower in every month*, London 1732; zitiert als: Miller, *Kalendar*
- Parke, William T.: *Musical Memoirs; Comprising an Account of the general State of Music in England, from the first Commemoration of Handel in 1784, to the year 1830*, 2. Bdn., London 1830; zitiert als Parke, *Memoirs*
- Pepys, Samuel: *Diary entries from May 1662 auf: Gyford, Phil: The Diary of Samuel Pepys* < <http://www.pepysdiary.com/>>, Zugriff: 29.11.2013; zitiert als: Pepys, *Diary*
- La Roche, Sophie von: *Tagebuch einer Reise durch Holland und England von der Verfasserin von Rosaliens Briefen, Offenbach am Main 1788* (Nachdruck der 1. Auflage Karben 1997; hiernach zitiert); zitiert als: La Roche, *Tagebuch*
- Schlesinger, Max: *Wanderungen durch London*, Band 1, Berlin 1852; zitiert als: Schlesinger, *Wanderungen*

- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806 (Nachdruck der 1. Auflage Hildesheim 1969); zitiert als: Schubart, *Ideen*
- Stafford, William Cooke: *A History of Music*, Edinburgh 1830 (Nachdruck der 1. Auflage Kilkenny 1986; hiernach zitiert) (Classic Texts in Music Education 18); zitiert als: Stafford, *History*
- o. A.: *The Universal Songster; or, Museum of Mirth: Forming the Most Complete, Extensive, and Valuable Collection of Ancient and Modern Songs in The English Language*, Bd. 1, London [1825]; zitiert als: o. A., *Universal Songster*
 - o. A.: *The Vauxhall Observer, or, Critical Remarks on the Amusements at the Gardens, with an Account of the Songs, &c., & c.*, London 1823; zitiert als: o. A., *Vauxhall Observer*
 - o. A.: *The Vauxhall Songs for the Year 1795. Sung by Mrs. Mountain, Miss Milne, Mrs. Franklin, Mr. Dignum, Mr. Taylor, and Master Welsh*, London [1795]; zitiert als: o. A., *Vauxhall Songs 1795*
- Wendeborn, Gebhardt Friedrich August: *Der Zustand des Staats, der Religion, der Gelehrsamkeit und der Kunst in Grosbritannien gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Vierter und letzter Theil*, Berlin 1788; zitiert als: Wendeborn, *Grosbritannien*
- o. A.: *The Works of Peter Pindar, Esq. With A Copious Index. To which is prefixed Some Account of His Life*, Bd. 3, London 1816; zitiert als: o. A., *Peter Pindar*
 - o. A.: *Zanaida, Drama per Musica. Da Rappresentarsi sopra il Teatro di S.M.B.*, London 1763; zitiert als: o. A., *Libretto Zanaida*

Notenquellen

Quellen zu Thomas Augustine Arne

- Arne, Thomas Augustine: *Comus*, hrsg. von Julian Herbage, London 1974 (Stainer and Bell Ltd. 5302) (*Musica Britannica. A National Collection of Music* 3); zitiert als: Arne, *Comus*
- Arne, Thomas Augustine: *Lyric Harmony*. Originally published in London 1745–1746, hrsg. von Christopher Hogwood u. a., in: *Music for London Entertainment 1660–1800 Series F Music of the Pleasure Gardens* Bd. 2, Tunbridge Wells 1985; zitiert als: Arne, *Lyric Harmony*
- Arne, Thomas Augustine: *A Choice Collection of Songs sung at Vaux-Hall Gardens*, London [1761], RISM A/I: A 2012; AA 2012; zitiert als: Arne, *Choice Collection*
- Arne, Thomas Augustine: *The Monthly Melody: or Polite Amusement for Gentlemen and Ladies. Being a Collection of Vocal and Instrumental Music*, London 1760, RISM A/I: A 1997; AA 1997; zitiert als: Arne, *Monthly Melody*
- Arne, Thomas Augustine: *British Melody. A Favourite Collection of English Songs and a Cantata. Sung by Miss Brent & Mr Lowe at Vaux-hall Gardens*, London [1760], RISM A/I: A 2011; AA 2011; zitiert als: Arne, *British Melody*
- Arne, Thomas Augustine: *The New Songs Sung at Vaux-Hall by Mr. Gilson, with the Favorite Scots Air Sung by Miss Brent. Compos'd by Dr. Arne*, London [1765], RISM A/I: A 1999; AA 1999; zitiert als: Arne, *New Songs Vaux-Hall*
- Arne, Thomas Augustine: *Summer Amusement. Collection of Lyric Poems, with the Favourite Airs set to them, as perform'd at Vaux-Hall, with the New Cantata call'd Love & Resentment*, London [ca. 1765], RISM A/I: A 2004; AA 2004; zitiert als: Arne, *Summer Amusement*
- Arne, Thomas Augustine: *The Syren A New Collection of Favorite Songs sung by Mrs. Farrell at the Theatre Royal, Covent Garden and at Ranelagh Particularly. The favorite Cottillion & Scotch Air with the concluding Hunting Piece as sung at Ranelagh by Miss Sharp, Mr. Meredith, Mrs. Farrell. Likewise the New Final Piece at Vaux-hall Gardens*

- Called The Country Wake Sung by Mr. Vernon, Mrs. Weichsell, Mrs. Wrighten, Mrs. Worrell, Miss Weller, Mr. Hudson, Mr. Howard & Mr. Billington, London [1777], RISM A/I: A 2005; zitiert als: Arne, Syren
- Arne, Thomas Augustine: The Vocal Grove being A Collection of Favorite Songs Sung by Mr. Vernon, Mrs. Hudson, Mrs. Weichsell, & Miss Jameson: At Vaux-Hall Gardens, London 1774, RISM A/I: A 2006; AA 2006; zitiert als: Arne, Vocal Grove
- Arne, Thomas Augustine: The Winter's Amusement. Consisting of Favourite Songs and Cantatas Performed by Mr. Tenducci Mr. Lowe, Mr. Mattocks Mrs. Lampe, Miss Stevenson and Miss Brent, At the Theatre Royal in Covent Garden Vaux-hall and Ranelagh, London [1761], RISM A/I: A 201; zitiert als: Arne, Winter's Amusement
- Arne, Thomas Augustine: Vocal Melody. An entire new collection of English songs and a cantata. Compos'd by Mr. Arne, Sung by Mr. Beard, Mr. Lowe, and Mr. Baker, at Vaux-Hall, Ranelagh, and Marybon-Gardens, Bd. 1, London 1749, RISM A/I: A 2008; AA 2008; zitiert als: Arne, Vocal Melody I
- Arne, Thomas Augustine: Vocal Melody. Book II. An entire new collection of English songs and a cantata. Compos'd by Mr. Arne, Sung by Mr. Beard, Mr. Lowe, and Miss Falkner, at Vaux-Hall, Ranelagh, and Marybon-Gardens, Bd. 2, London 1750, RISM A/I: A 2008; AA 2008; zitiert als: Arne, Vocal Melody II

Quellen zu Johann Christian Bach

- Bach, Johann Christian: Carattaco, hrsg. von Ernest Warburton, in: GA: The Collected Works of Johann Christian Bach, Bd. 6, New York und London 1986 (Garland Publishing, Inc.); zitiert als: Bach/Warburton, Carattaco
- Bach, Johann Christian: Ensemble-Konzerte, in: Abteilung Orchestermusik, Bd. 6, hrsg. von Edwin J. Simon, Wiesbaden 1985 (Das Erbe deutscher Musik 56); zitiert als: Bach, Ensemble-Konzerte
- Bach, Johann Christian: The Favourite Songs in the Opera Carattaco, London 1768, RISM A/I: B 169; BB 169
- Bach, Johann Christian: Favourite Songs sung at Vauxhall Gardens, hrsg. von Christopher Hogwood u. a., in: Music for London Entertainment 1660–1800 Series F Music of the Pleasure Gardens, Bd. 1, Tunbridge Wells 1985; zitiert als: Bach, Favourite Songs
- Bach, Johann Christian: Orione and Zanaida, hrsg. von Ernest Warburton, in: GA: The Collected Works of Johann Christian Bach, Bd. 4, New York u. London 1989 (Garland Publishing, Inc.); zitiert als: Bach, Orione and Zanaida
- Bach, Johann Christian: Works with English Text, hrsg. von Ernest Warburton, in: GA: The Collected Works of Johann Christian Bach, Bd. 25, New York und London 1990 (Garland Publishing, Inc.); zitiert als: Bach, Works with English Text

Quellen zu Tommaso Giordani

- Giordani, Tommaso: A Collection of Songs & Cantatas. Sung at Vauxhall Gardens By Mrs. Weichsell and Mrs. Hudson Composed by Tomaso Giordani, London 1773, RISM A/I: G 2149; zitiert als: Giordani, Collection 1773
- Giordani, [Tommaso]: Lady Jane Grey's Lamentation to Lord Guilford Dudley - A Favourite Scotch Song as Sung at Vauxhall, London [o. J.], RISM A/I: G 2216; AA 2216; zitiert als: Giordani, Lamentation
- Giordani, Tommaso: The Favorite Cantatas and Songs Sung at Vaux Hall by Mrs. Weichsell Composed by Sigr. Giordani, London [1773], RISM A/I: G 2150; GG 2150; zitiert als: Giordani, Favorite Cantatas 1773
- Giordani, Tommaso: The Favorite Songs Sung this Season by Mrs. Weichsell at Vauxhall Gardens Composed by Sigr. Tomaso Giordani, Bd. 1, London 1779, RISM A/I: G 2152; GG 2152; zitiert als: Giordani, Songs 1779

Giordani, [Tommaso]: The Favourite Songs, Sung this Summer at Vaux-Hall composed by Sigr. Giordani, London [1776], RISM A/I: G 2151; GG 2151; zitiert als: Giordani, Songs 1776

Giordani, Tommaso: Three Quintets for Keyboard and Strings, hrsg. von Nicholas Temperley, Madison 1987 (Recent Researches in the Music of the Classical Era 25); zitiert als: Giordani, Quintets

Giordani, Tommaso: Three Songs and a Cantata Sung by Mrs. Weichsel at Vaux Hall, [London] 1772, RISM A/I: G 2148; GG 2148; zitiert als: Giordani, Three Songs

Quellen zu James Hook

Hook, James: A Celebrated Irish Song sung by Mrs. Mountain at Vauxhall Gardens, London 1793, RISM A/I: H 6924; zitiert als: Hook, Irish Song 1793

Hook, James: A Collection of Favorite Songs Sung at Vauxhall Gardens With unbounded Applause Composed by Mr. Hook, London 1804; zitiert als: Hook, Collection 1804

Hook, James: A Collection of Favourite Songs Sung at Vauxhall by Mr. Vernon and Mrs. Weichsel Composed by James Hook, Bd. 5, London 1768, RISM A/I: H 6529; HH 6529; zitiert als: Hook, Collection 1768/5

Hook, James: A Collection of Songs Sung by Mr. Vernon, Mrs. Weichsell, Mrs. Wrighten & Mrs. Kennedy, At Vaux-Hall-Gardens Composed by James Hook, London 1780, RISM A/I: H 6550; HH 6550; im Folgenden zitiert als: Hook, Collection 1780

Hook, James: A Collection of Songs Sung by Mr. Vernon, Mrs. Weichsell, Mrs. Wrighten and Mrs. Warral At Vaux-Hall-Gardens; Composed by James Hook, London 1777, RISM A/I: H 6543; HH 6543; im Folgenden zitiert als: Hook, Collection 1777

Hook, James: A Favorite Collection of Songs Sung by Mr. Dignum, Mr. Denman, Mrs. Franklin, Master Gray, Miss Howells, Miss Sims & Mrs. Cooke At Vauxhall Gardens. Composed by Mr. Hook, Bd. 1, London 1800, RISM A/I: H 6592; zitiert als: Hook, Collection 1800

Hook, James: A Collection of Songs Sung by Mr. Vernon and Mrs. Weichsel at Vauxhall and Mrs. Vincent at Marybon Gardens Composed by James Hook, Bd. 2, London [1767], RISM A/I: H 6525; zitiert als: Hook, Collection 1767/2

Hook, James: A Favourite Collection of Songs Sung by Mr. Arrowsmith, Mrs. Weichsell, Mrs. Wrighten and Mrs. Kennedy, at Vaux-Hall-Gardens Composed by James Hook, London 1785, RISM A/I: H 6561; zitiert als: Hook, Collection 1785

Hook, James: The Favorite Songs Sung At Vauxhall Gardens, by Mrs. Mountain, Miss Milne, Mrs. Franklin, Mr. Dignum, Mr. Taylor, and Master Welsh, London 1795, RISM A/I: H 6583; HH6583; zitiert als: Hook, Songs 1795

Hook, James: Happy Art of Pleasing. A Pleasing, a New Song, sung by Miss Daniels, at Vauxhall Gardens, London [1800], RISM A/I: H 6836; zitiert als: Hook, Pleasing

Hook, James: A Favorite Collection of Songs Sung by Mr. Incledon, Miss Leary, Miss Poole, Mrs. Martyr and Mr. Darley At Vaux-Hall-Gardens: Composed by Mr. Hook, London 1789, RISM A/I: H 6569; HH 6569; zitiert als: Hook, Collection 1789

Hook, James: A Second Collection of Songs Sung by Mr. Vernon, Miss Thornton, and Mrs. Wrighten at Vauxhall Gardens, Composed by James Hook, London 1779, RISM A/I: H 6549; zitiert als: Hook; Collection 1779/2

Hook, James: A Collection of Songs Sung by Mr. Vernon, Mrs. Weichsell, and Miss Wewitzer at Vaux Hall Gardens. to which is added the Favourite Cantata of Amphitryon Composed by James Hook, London 1773, RISM A/I: H 6535; HH6535; zitiert als: Hook, Collection 1773

Quellen zu John Worgan

Worgan, John: A Collection of new Songs and Ballads sung by Miss Burchell, Mr Lowe, & Miss Stevenson at Vaux Hall, set by Mr. Worgan, London 1752, RISM A/I: W 1881, G.807.a; zitiert als: Worgan, Collection 1752

- Worgan, John: A Collection of new Songs and Ballads sung by Miss Burchell, Mr Lowe, & Miss Stevenson at Vaux Hall, set by Mr. Worgan, London 1754, RISM A/I: W 1883; WW 1883, G.378.a; zitiert als: Worgan, Collection 1754
- Worgan, John: A Collection of the new Songs Sung at Vaux Hall by Mrs. Vincent & Mr. Lowe Set to Music by Mr. Worgan Book the IX., London 1760, RISM A/I: W 1890; zitiert als Worgan, Collection 1760
- Worgan, John: A Collection of the new Songs Sung at Vaux Hall by Mrs. Vincent & Mr. Lowe Set to Music by Mr. Worgan Book the X., London 1761, RISM A/I: W 1891; zitiert als Worgan, Collection 1761
- Worgan, John: The new Ballads Sung This Summer At Vaux Hall Set by Mr. Worgan Book the 11th, London 1770, RISM A/I: W 1892; zitiert als Worgan, Ballads 1770
- Worgan, John: A Collection of the Favourite Songs Sung This Summer in Vaux Hall Gardens By Mrs. Weichsell, Miss Johnson, & Mr. Vernon. Set by Mr. Worgan. Book the 13th, London 1771, RISM A/I: W 1894; zitiert als Worgan, Collection 1771

Quellen zu anderen Komponisten

- Boyce, William: *Lyra Britannica*. Originally published in London 1747–1759, hrsg. von Robert J. Bruce, Tunbridge Wells: Richard Macnutt Ltd., 1985 (Music for London Entertainment 1660–1800 Series F Music of the Pleasure Gardens Volume 3); zitiert als: Boyce, *Lyra Britannica*
- Dignum, Charles: *Fair Rosalie, a favorite Song, Sung by Mrs. Crouch*, London ca. 1795, RISM A/I: D 3053
- Dignum, Charles: *The Soldier encamp'd on the Coast. A celebrated Ballad. Sung by Master Welsh*, London 1796, RISM A/I: D 3069
- Fesch, Willem de: *Mr. Defesch's Songs sung at Marybon-Gardens*, London 1753, RISM A/I: F 552; FF552; zitiert als: Fesch, *Songs*
- Händel, Georg Friedrich: *Wassermusik·Water Music HWV 348–350. Konzert F-Dur HWV 331. Air F-Dur HWV 464. Feuerwerksmusik·Music for the Royal Fireworks. Ouverture D-Dur HWV 341. Suite für Tasteninstrumente D-Dur HWV*, hrsg. von Terence Best und Christopher Hogwood, Neuauflage Kassel u. a. 2007 (HHA/IV/13)
- Händel, Georg Friedrich: *Water Music Music for the Royal Fireworks*, hrsg. von Hans Ferdinand Redlich, Kassel u. a. 1962 (HHA/IV/13)

Sammelausgaben

- Bickham, George: *The Musical Entertainer*, Bd. 1, London [1737]; zitiert als: Bickham, *Musical Entertainer 1*
- Bickham, George: *The Musical Entertainer*, Bd. 2, London [1739]; zitiert als: Bickham, *Musical Entertainer 2*
- Child, Francis James: *The English and Scottish Popular Ballads*, Volume 5, London 1898, S. 412/143; zitiert als: Child, *Ballads*
- o. A.: *The Muses delight. An accurate collection of English and Italian songs, cantatas and duetts, set to music for the harpsichord, violin, German-flute, &c. With instructions for the voice, violin, harpsichord or spinnet, German-flute, common-flute, hautboy, French-horn, bassoon and bass-violin; also, compleat musical dictionary, and several hundred English, Irish and Scots songs, without the music*, Liverpool 1754; zitiert als: o. A., *Muses Delight*

2. Notenverzeichnis

- Notendruck 1: Boyce, „Rural Beauty, or Vauxhall Gardens“, 1737, S. 2
Notendruck 2: Boyce, „The Adieu to the Spring-Gardens“, 1737, S. 597
Klavierauszug 1: Arne, „Philosophy No Remedy for Love“, 1745, S. 159
KA 2: Arne, „The Tout-Ensemble“, 1746, S. 164/165
KA 3: Arne, „The Stammering Lover“, 1774, S. 167/168
KA 4: Arne, „The Kind Inconstant“, 1745, S. 171–174
KA 5: Arne, „Where the Bee Sucks There Lurk I“, 1746, S. 177–179
KA 6: Arne, „To Ease His Heart and Own His Flame“, 1761, S. 182–184
KA 7: Arne, „The Caution“, 1774, S. 187–189
KA 8: Arne, „The Trumpet Song“, 1774, S. 194–200
KA 9: Arne, „Young Damon Perceiving Flirtilla“, 1765, S. 210/211
KA 10: Arne, „One Morning Young Roger“, 1760, S. 214
KA 11: Arne, „The Wanton God“, 1738, S. 220/221
KA 12: Arne, „Nor on Beds of Fading Flow'rs“, 1738, S. 223–226
KA 13: Worgan, „Cease Your Music Gentle Swains“, 1752, S. 234–240
KA 14: Worgan, „Woman“, 1761, S. 243/244
KA 15: Worgan, „With Sweet Words and Looks so Tender“, 1771, S. 247–249
KA 16: Bach, „Come Colin, Pride of Rural Swains“, 1766, S. 262/263
KA 17: Bach, „In This Shady Blest Retreat“, 1767, S. 267–270
KA 18: Bach, „Would You a Female Heart Inspire“, 1771, S. 274–276
KA 19: Bach, „Midst Silent Shades and Purling Streams“, 1771, S. 280–284
KA 20: Bach, „See, See the Kind Indulgent Gales“, 1777, S. 288–293
KA 21: Bach, „Se spiegò le prime vele“, 1763, S. 309–313
KA 22: Bach, „Lochaber“, 1780, S. 320/321
KA 23: Giordani, „Beneath a Shady Myrtle Grove“, 1773, S. 332–337
KA 24: Giordani, „Lady Jane Gray's Lamentation to Lord Guilford Dudley“, o. J., S. 340/341
KA 25: Hook, „Dorilas und Daphne“, 1767, S. 351/352
KA 26: Hook, „I'll Be Married to Thee“, 1800, S. 355/356
KA 27: Hook, „The Tough Wooden Walls of Old England For Ever“, 1804, S. 359/360
KA 28: Hook, „Teddy's Return“, 1814, S. 363/364
KA 29: Hook, „Since Sweet Love“, 1777, S. 367–370
KA 30: Hook, „A Bonny Swain“, 1801, S. 372–374
KA 31: Hook, „Long Look'd for Is Coming at Last“, 1804, S. 377–379
KA 32: Hook, „Where the Streamlet That's Flowing“, 1815, S. 382–385
KA 33: Hook, „The Happy Shepherd“, 1767, S. 385–389
KA 34: Hook, „The Secret“, 1819, S. 393–395
KA 35: Hook, „Amphitriton“, 1773, S. 401–413
KA 36: Hook, „When Edward Left His Native Plain“, 1800, S. 417–421
KA 37: Hook, „Hark, 'Tis the Lark“, 1801, S. 425–428
KA 38: Hook, „Hark the Silver Trumpet Sound“, 1803, S. 432–437
KA 39: Hook, „As Gay as the Spring“, 1781, S. 445–450
KA 40: Hook, „May“, 1801, S. 459–461
KA 41: Bishop, „The Orphan Savoyard“, 1830, S. 477/478

KA 42: Bishop, „The Butterfly“, 1830, S. 481/482
 KA 43: Bishop, „The Lavender Girl“, 1830, S. 486–489
 Notenbsp. 1: Echo-Motivik, „The Caution“ T. 54–56, S. 192
 Notenbsp. 2: Streicher und Bläser, „The Caution“ T. 1–6, S. 193
 Notenbsp. 3: Orchestersatz, „Nor on Beds of Fading Flow’rs“ T. 92/93, S. 228
 Notenbsp. 4: Violinen und Cembalo, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 51/52, S. 296
 Notenbsp. 5: Violinen und Cembalo, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 65–67, S. 297
 Notenbsp. 6: Frage-und-Antwort-Spiel von Violinen und Klarinetten, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 20/21, S. 297
 Notenbsp. 7: Klarinetten und Hörner, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 13–19, S. 298
 Notenbsp. 8: Sechzehntel-Motiv bei Bach, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 44/45, S. 306
 Notenbsp. 9: Sechzehntel-Motiv bei Porpora, S. 307
 Notenbsp. 10: Sechzehntel-Motiv bei Paisiello, S. 307
 Notenbsp. 11: Sechzehntel-Motiv in Terzstruktur bei Bach, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 100–102, S. 307
 Notenbsp. 12: Sechzehntel-Motiv in Terzstruktur bei Leo, S. 307
 Notenbsp. 13: Sechzehntel-Motiv mit Dreiklangszerlegung bei Bach, „See, See the Kind Indulgent Gales“ T. 103, S. 308
 Notenbsp. 14: Sechzehntel-Motiv mit Dreiklangszerlegung bei Venturini, S. 308
 Notenbsp. 15: Vergleich der Koloraturpassagen T. 44–60 von „Se spiego le prime vele“ und „See, See the Kind Indulgent Gales“, S. 316/317
 Notenbsp. 16: Orchestersatz, „Lochaber“ T. 33–36
 Notenbsp. 17: Melodienvergleich von „Lochaber“, S. 325
 Notenbsp. 18: Bass und Pauke, „Teddy’s Return“ T. 1–4, S. 366
 Notenbsp. 19: Akkordfolge der Rückmodulation nach B-Dur, „The Secret“ T. 29–32, S. 397
 Notenbsp. 20: Punktiertes Motiv mit Variationen, „The Secret“, S. 398
 Notenbsp. 21: Koloraturpassage in A’, „Hark the Silver Trumpet Sound“ ab T. 135, S. 440
 Notenbsp. 22: Punktiertes Motiv in A und A’, „Hark the Silver Trumpet Sound“, S. 441
 Notenbsp. 23: Fanfarenartiges Signal, „Hark the Silver Trumpet Sound“ T.1/2, S. 442
 Notenbsp. 24: Vergleich Phrasen 1 und 2 des B-Teils, „As Gay as the Spring“ ab T. 108, S. 453
 Melodie 1: „Lord Randal“, Version 12D., S. 216
 Melodie 2: „Lord Randal“, Version 12P., S. 216
 Melodie 3: Arne, „Young Damon Perceiving Flirtilla“, 1765, S. 217

3. Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Besetzung der sinfonischen Werke Bachs, S. 87/88
 Tabelle 2: Integration der Klarinette in Vauxhall Songs von 1760 bis 1775, S. 90
 Tabelle 3: Liste der Komponisten von Vauxhall Songs, S. 136–138
 Tabelle 4: Phasen der Vauxhall Songs, S. 147/148
 Tabelle 5: Sammlungen mit Arnes Vauxhall Songs, S. 153
 Tabelle 6: Einzeln publizierte Vauxhall Songs von Arne, S. 154
 Tabelle 7: Arnes Vauxhall Songs, S. 155–157

Tabelle 8: Merkmale von „Philosophy No Remedy for Love“, S. 160
 Tabelle 9: Merkmale von „The Tout-Ensemble“, S. 165
 Tabelle 10: Merkmale von „The Stammering Lover“, S. 169
 Tabelle 11: Merkmale von „The Kind Inconstant“, S. 175
 Tabelle 12: Merkmale von „Where the Bee Sucks There Lurk I“, S. 180
 Tabelle 13: Merkmale von „To Ease His Heart and Own His Flame“, S. 185
 Tabelle 14: Merkmale von „The Caution“, S. 190
 Tabelle 15: Merkmale von „The Trumpet Song“, S. 200
 Tabelle 16: Einteilung von Arnes Vauxhall Songs in die Komplexitätslevel, S. 204
 Tabelle 17: Musikalische Parameter von Thomas Augustine Arnes Vauxhall Songs, S. 206–208
 Tabelle 18: Merkmale von „Young Damon Perceiving Flirtilla“, S. 212
 Tabelle 19: Merkmale von „One Morning Young Roger“, S. 215
 Tabelle 20: Merkmale von „The Wanton God“, S. 222
 Tabelle 21: Merkmale von „Nor on Beds of Fading Flow’rs“, S. 227
 Tabelle 22: Einteilung von Worgans Vauxhall Songs in die Komplexitätslevel, S. 232
 Tabelle 23: Musikalische Parameter von John Worgans Vauxhall Songs, S. 233/234
 Tabelle 24: Merkmale von „Cease Your Music Gentle Swains“, S. 241
 Tabelle 25: Merkmale von „Woman“, S. 245
 Tabelle 26: Merkmale von „With Sweet Words and Looks so Tender“, S. 250
 Tabelle 27: Erstdrucke von Bachs Vauxhall Song Sammlungen, S. 259
 Tabelle 28: Incipits von Bachs Vauxhall Songs, S. 260/261
 Tabelle 29: Merkmale von „Come Colin, Pride of Rural Swains“, S. 263
 Tabelle 30: Merkmale von „In This Shady Blest Retreat“, S. 271
 Tabelle 31: Merkmale von „Would You a Female Heart Inspire“, S. 277
 Tabelle 32: Merkmale von „Midst Silent Shades and Purling Streams“, S. 285
 Tabelle 33: Merkmale von „See, See the Kind Indulgent Gales“, S. 293
 Tabelle 34: Einteilung von Bachs Vauxhall Songs in die Komplexitätslevel, S. 301
 Tabelle 35: Kontrafakta bei Bachs Vauxhall Songs, S. 302
 Tabelle 36: Wiederverwendung von Bachs Vauxhall Songs, S. 303
 Tabelle 37: Musikalische Parameter von Johann Christian Bachs Vauxhall Songs, S. 304/305
 Tabelle 38: Gegenüberstellung des Aufbaus von Da-Capo- und 3-teiliger Arie, S. 315
 Tabelle 39: Bachs einzelne weltliche englische Liedkompositionen, S. 319
 Tabelle 40: Merkmale von „Lochaber“, S. 323
 Tabelle 41: Einteilung von Giordanis Vauxhall Songs in die Komplexitätslevel, S. 330
 Tabelle 42: Musikalische Parameter von Tommaso Giordanis Vauxhall Songs, S. 331/332
 Tabelle 43: Merkmale von „Beneath a Shady Myrtle Grove“, S. 337
 Tabelle 44: Merkmale von „Lady Jane Gray’s Lamentation to Lord Guilford Dudley“, S. 342
 Tabelle 45: Merkmale von „Dorilas und Daphne“, S. 353
 Tabelle 46: Merkmale von „I’ll Be Married to Thee“, S. 357
 Tabelle 47: Merkmale von „The Tough Wooden Walls of Old England For Ever“, S. 361
 Tabelle 48: Merkmale von „Teddy’s Return“, S. 365
 Tabelle 49: Merkmale von „Since Sweet Love“, S. 371
 Tabelle 50: Merkmale von „A Bonny Swain“, S. 375

Tabelle 51: Merkmale von „Long Look’d for Is Coming at Last“, S. 380
 Tabelle 52: Merkmale von „Where the Streamlet That’s Flowing“, S. 388
 Tabelle 53: Merkmale von „The Happy Shepherd“, S. 390
 Tabelle 54: Merkmale von „The Secret“, S. 396
 Tabelle 55: Merkmale von „Amphitriton“, S. 414
 Tabelle 56: Merkmale von „When Edward Left His Native Plain“, S. 422
 Tabelle 57: Merkmale von „Hark, ‘Tis the Lark“, S. 429
 Tabelle 58: Merkmale von „Hark the Silver Trumpet Sound“, S. 438
 Tabelle 59: Merkmale „As Gay as the Spring“, S. 451
 Tabelle 60: Merkmale von „May“, S. 463
 Tabelle 61: Musikalische Parameter von James Hooks Vauxhall Songs, S. 465–467
 Tabelle 62: Einteilung von Hooks Vauxhall Songs in Sammlungen in die Komplexitätslevel, S. 470/471
 Tabelle 63: Einteilung von Hooks Vauxhall Songs aus Manuskripten in die Komplexitätslevel, S. 472
 Tabelle 64: Einteilung von Bishops Vauxhall Songs in die Komplexitätslevel, S. 476
 Tabelle 65: Musikalische Parameter von Henry Rowley Bishops Vauxhall Songs, S. 476/477
 Tabelle 66: Merkmale von „The Orphan Savoyard“, S. 479
 Tabelle 67: Merkmale von „The Butterfly“, S. 483
 Tabelle 68: Merkmale von „The Lavender Girl“, S. 490

4. Textverzeichnis

Text 1: Hook, „We Shall Be Married Tomorrow“, 1795, S. 122
 Text 2: Hook, „The Rosy Dawn“, 1777, S. 125
 Text 3: Hook, „The Little Waste“, 1795, S. 127
 Text 4: Hook, „Old England“, 1779, S. 129
 Text 5: Hook, „The Ecchoing Shades of Vauxhall“, 1780, S. 130/131
 Text 6: Arne, „Philosophy No Remedy for Love“, 1745, S. 160
 Text 7: Arne, „The Tout-Ensemble“, 1746, S. 165
 Text 8: Arne, „The Stammering Lover“, 1774, S. 169
 Text 9: Arne, „The Kind Inconstant“, 1745, S. 174/175
 Text 10: Arne, „Where the Bee Sucks There Lurk I“, 1746, S. 179
 Text 11: Arne, „To Ease His Heart and Own His Flame“, 1761, S. 184/185
 Text 12: Arne, „The Caution“, 1774, S. 189/190
 Text 13: Arne, „The Trumpet Song“, 1774, S. 200
 Text 14: Arne, „Young Damon Perceiving Flirtilla“, 1765, S. 211/212
 Text 15: Arne, „One Morning Young Roger“, 1760, S. 215
 Text 16: Arne, „The Wanton God“, 1738, S. 222
 Text 17: Arne, „Nor on Beds of Fading Flow’rs“, 1738, S. 226/227
 Text 18: Worgan, „Cease Your Music Gentle Swains“, 1752, S. 240
 Text 19: Worgan, „Woman“, 1761, S. 244/245
 Text 20: Worgan, „With Sweet Words and Looks so Tender“, 1771, S. 249
 Text 21: Bach, „Come Colin, Pride of Rural Swains“, 1766, S. 264
 Text 22: Bach, „In This Shady Blest Retreat“, 1767, S. 271

- Text 23: Bach, „Would You a Female Heart Inspire“, 1771, S. 277
- Text 24: Bach, „Midst Silent Shades and Purling Streams“, 1771, S. 284
- Text 25: Bach, „See, See the Kind Indulgent Gales“, 1777, S. 293
- Text 26: „Se spiegò le prime vele“ und „See, See the Kind Indulgent Gales“, S. 313
- Text 27: Bach, „Lochaber“, 1780, S. 322
- Text 28: Giordani, „Beneath a Shady Myrtle Grove“, 1773, S. 337
- Text 29: Giordani, „Lady Jane Gray’s Lamentation to Lord Guilford Dudley“, o. J., S. 342
- Text 30: Hook, „Dorilas und Daphne“, 1767, S. 352
- Text 31: Hook, „I’ll Be Married to Thee“, 1800, S. 356/357
- Text 32: Hook, „The Tough Wooden Walls of Old England For Ever“, 1804, S. 360/361
- Text 33: Hook, „Teddy’s Return“, 1814, S. 364/365
- Text 34: Hook, „Since Sweet Love“, 1777, S. 370
- Text 35: Hook, „A Bonny Swain“, 1801, S. 374/375
- Text 36: Hook, „Long Look’d for Is Coming at Last“, 1804, S. 379/380
- Text 37: Hook, „Where the Streamlet That’s Flowing“, 1815, S. 385
- Text 38: Hook, „The Happy Shepherd“, 1767, S. 388
- Text 39: Hook, „The Secret“, 1819, S. 395/396
- Text 40: Hook, „Amphitrion“, 1773, S. 413/414
- Text 41: Hook, „When Edward Left His Native Plain“, 1800, S. 421/422
- Text 42: Hook, „Hark, ‘Tis the Lark“, 1801, S. 429
- Text 43: Hook, „Hark the Silver Trumpet Sound“, 1803, S. 437
- Text 44: Hook, „As Gay as the Spring“, 1781, S. 450/451
- Text 45: Hook, „May“, 1801, S. 461
- Text 46: Bishop, „The Orphan Savoyard“, 1830, S. 478
- Text 47: Bishop, „The Butterfly“, 1830, S. 482/483
- Text 48: Bishop, „The Lavender Girl“, 1830, S. 489

5. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Thomas Rowlandson, Vauxhall Gardens, ca. 1784, S. 78

Abb. 2: Skizze der möglichen Sitzordnung des Orchesters in den Vauxhall Gardens, S. 91

Anhang: Tabelle von Thomas Augustine Arnes Nummern in *Comus*

Die Tabelle ist nach folgendem Muster aufgebaut:

1. Spalte: Nummer des Aktes
2. Spalte: Liedtitel oder Incipit
3. Spalte: Tempobezeichnung
4. Spalte: formale Bezeichnung laut Partitur
5. Spalte: Besetzung, nach modernen Standards angegeben
6. Spalte: Grundtonart
7. Spalte: Angabe der Taktart

Akt	Titel	Tempo	Bezeichnung	Instrumentierung	Tonart	Takt
Akt 1	Now Phoebus Sinketh in the West	Allegro	Song	Cem., T., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	A-Dur	6/8
Akt 1	By Dimpl'd Brook	Andante	Song	Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	G-Dur	2/4
Akt 1	From Tyrant Laws and Customs Free	Tempo moderato	Duet	Cem., S., T., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	C-Dur	6/8
Akt 1	By the Gayly Circling Glass	Tempo di Gavotta	Song	Cem., T., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	D-Dur	4/4
Akt 1	Sweet Eccho	Largo	Song	Fl., Ob.1, Ob.2, Trp., Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	D-Dur	3/4
Akt 1	Fly Swiftly, Ye Minutes	Allegro	Song	Cem., T., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	B-Dur	3/8
Akt 1	Away, Away	Con Spirito	Chorus	Ob.1, Ob.2, Fg., Hn.1, Hn2., Cem., S., A., T., B., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	F-Dur	6/8
Akt 2	Fame's an Eccho		Song	Fl., Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	g-Moll	6/8
Akt 2	Would You Taste the Noontide Air?	Andante	Song	Cem., S., Vl.1, Vl.2, Vc.	A-Dur	4/4
Akt 2	Live and Love, Enjoy the Fair		Trio	Cem., S.1, S.2, T., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	D-Dur	2/2
Akt 2	Away, Away	Con Spirito	Chorus	Ob.1, Ob.2, Fg., Hn.1, Hn2., Cem., S., A., T., B., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	F-Dur	6/8
Akt 3	Come, Come, Bid Adieu	Con spirito	Song	Cem., S., Vl.1, Vl.2, Vc.	F-Dur	2/2
Akt 3	How Gentle Was My Damon's Aair	Largo	Recitativo	Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	A-Dur	3/4
Akt 3	On Ev'ry Hill in Ev'ry Grove	Amoroso Largo	Ballad	Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	a-Moll	3/4
Akt 3	Love, the Greatest Bliss Below		Recitativo	Cem., S., Vc.	nach D-Dur	4/4
Akt 3	The Wanton God	Allegro	Ballad	Cem., S., Vl.1, Vl.2, Vc.	D-Dur	6/8
Akt 3	From the Reals of Peace Above		Recitativo	Ob.1, Ob.2, Cem., T., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	Es-Dur	3/2
Akt 3	Nor on Beds of Fading Flow'rs		Song	Ob.1, Ob.2, Cem., T., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	Es-Dur	3/2
Akt 3	Preach Me Not Your Musty Rules	Presto	Song	Cem., S., Vl.1, Vl.2, Vc.	A-Dur	3/8
Akt 3	Ye Fawns, and Ye Dryads	Allegro ma non troppo	Song	Cem., S., Vl.1, Vl.2, Vc.	D-Dur	3/4
Akt 3	Sabrina Fair	Andante	Song	Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	B-Dur	4/4
Akt 3	By the Rushy-Fringed Bank	Adagio	Song	Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	B-Dur	6/8
Akt 3	Gentle Swain		Recitativo	Cem., S.1., S.2, Vc.	D-Dur	4/4 -
Akt 3	Thrice Upon Thy Finger's Tip	Andante	Song	Cem., S., Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	G-Dur	2/4
Akt 3	Taught by Virtue		Chorus	Ob.1, Ob.2, Trp.1, Trp.2, Cem., S., A., T., B.Vl.1, Vl.2, Va., Vc.	D-Dur	4/4

Namensregister

Abel, Carl Friedrich (1723–1787)	30, 31, 34, 35, 112, 288, 289, 296, 363
Addison, John (ca.1766–1844).....	152, 166, 167
Addison, Joseph (1672–1719).....	44
Agricola, Johann Friedrich (1720–1774)	7
Almack's Assembly Rooms	288
Almack's Rooms	31
Amsterdam	287
Andrews, John	61
Andrews, Miles Peter (1742–1814)	517
Aprile, Leo (ca. 1709–1785)	351
Archenholtz, Johann Wilhelm von (1741–1812)	18, 21, 26, 27, 28, 32, 53, 78
Arne, Cecilia, geb. Young (1712–1789)	107, 109, 110, 171, 172, 289
Arne, Michael (ca.1740–1786).....	152, 161, 165, 166, 174
Arne, Susanna (1714–1766).....	171
Arne, Thomas Augustine (1710–1778).....	12, 67, 90, 93, 94, 99, 100, 101, 102, 106, 107, 108, 114, 115, 116, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 133, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 148, 152, 165, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 207, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 275, 276, 279, 283, 286, 294, 297, 304, 311, 316, 318, 336, 341, 342, 345, 364, 368, 369, 370, 373, 375, 397, 399, 403, 531, 539, 558
Arnold, Samuel (1740–1802).....	25, 35, 152, 163, 164, 165, 166, 167
Arrowsmith.....	413, 518
Astley, Philip (1742–1814)	60, 65
Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788)	7, 148, 286, 290, 291
Bach, Johann Christian (1735–1782).....	8, 9, 12, 13, 24, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 93, 96, 97, 98, 100, 101, 104, 109, 110, 112, 113, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 134, 139, 142, 143, 145, 148, 152, 156, 157, 165, 166, 167, 169, 170, 180, 220, 234, 235, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 309, 310, 311, 312, 316, 317, 318, 319, 324, 325, 326, 327, 328, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 391, 393, 397, 399, 434, 443, 444, 489, 502, 504, 527, 532, 533, 558
Bach, Johann Sebastian 1685–1750).....	286, 289, 290, 291
Baildon, Joseph (ca.1727–1774)	152, 165, 167, 231
Baker	94
Banister, John (1630–1679)	29, 30, 85
Baretti, Giuseppe Marc'Antonio (1719–1789)	23
Barrett, Bryant (1743–1809)	58, 59, 70, 165
Barthélemon, Cecilia Maria († nach 1841)	159
Barthélemon, François Hippolite (1741–1808).....	117, 152, 158, 165, 166, 167
Barthélemon, Mary (ca.1749–1799)	158, 159
Bates, William.....	153, 165, 166, 167
Battishill, Jonathan.....	161
Beard	94, 174
Beethoven, Ludwig van (1770–1827).....	7, 61
Benda, Friedrich Wilhelm Heinrich (1745–1814)	7
Berlin.....	45, 48, 50, 52, 64, 292
Bianchi, Giuseppe Francesco (1752–1810)	536

Bickham, George (ca. 1706–1771)	1
Bielefeld, Jacob Friedrich von (1711–1770).....	21
Billington, Elizabeth (1765/1768–1818).....	35, 110, 175, 505
Bish, Thomas (1779–1842)	59, 60
Bishop, Henry Rowley (1786–1855)	10, 134, 153, 165, 167, 168, 169, 170, 536, 537, 538, 539, 540, 543, 544, 545, 547, 548, 549, 550, 555, 556, 557, 558
Bland	107
Blewitt, Jonas (1757–1805).....	153, 166, 167
Blewitt, Jonathan (1782–1853)	153, 167, 168
Bononcini, Giovanni (1670–1747).....	28, 127
Bordeaux	158
Bottarelli, Giovanni Gualberto (1741–1783)	356
Boyce, William (1711–1779)....	1, 2, 3, 4, 5, 38, 66, 90, 94, 122, 153, 163, 165, 167, 231, 562, 563
Boyle, Richard (1694–1753)	76
Boyton, William	153, 156, 166, 167
Brent, Charlotte (1734–1802)	104, 108, 109, 110, 115, 116, 125, 172, 175, 207, 295
Brewster, Henry (ca.1747–1788)	153, 166, 167
Brooks, James (1757–1819).....	153, 160, 166, 167
Bunn, Alfred (1796–1860)	61
Burney, Charles (1726–1814) ...	33, 90, 114, 151, 153, 161, 165, 167, 170, 180, 186, 187, 237, 238, 248, 287
Cambridge .	10, 12, 13, 14, 17, 20, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 39, 76, 105, 134, 139, 176, 178, 184, 185, 263, 396, 491
Campbell, Colen (1676–1729)	76
Canaletto (1697–1768).....	66
Carlisle House	30, 31, 288
Carter, Charles Thomas (ca.1735–1804).....	153, 162, 163, 165, 166, 167
Cervetto, Giacobbe Basevi (ca. 1680–1783).....	103, 104, 105
Cervetto, James (1748–1837).....	104
Charlotte, Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz (1744–1818).....	34, 287
Chaucer, Geoffrey (1343–1400)	217
Child, Francis James (1825–1896).....	243, 246
Cibber, Theophilus (1703–1758)	171
Clementi, Muzio (1752–1832)	395
Clive, Kitty (1711–1785)	201
Coffey, Charles (†1745).....	107
Cooke	395
Cooke, Thomas Simpson (1782–1848)	537
Cope, W. P. R.....	153, 156, 166, 167
Corelli, Arcangelo (1653–1713)	35
Costellow, Thomas.....	153, 166, 167
Covent Garden.....	20, 27, 95, 108, 110, 111, 116, 162, 163, 175, 233, 345, 536, 578, 579
Cowper	295
Crouch, Anna Maria ‚Nancy‘ (1763–1805)	151, 152
Cunningham, John (1729–1773).....	471
Cuper’s Garden	38
Dalton, John (1709–1763).....	249, 253, 259
Daniels, Alicia (gest. 1826).....	491
Darley	517, 518, 534
Davy, John (1763–1824)	153, 160, 166, 167

Delavanti	109
Denman	395
Devonshire	161
Dibdin, Charles (1745–1814).....	153, 164, 166, 167
Dibdin, Thomas John (1771–1841).....	413, 415
Dickens, Charles (1812–1870).....	79, 86
Dignum, Charles (1765–1827).....	105, 130, 151, 395, 413
Donizetti, Domenico Gaetano Maria (1797–1848).....	537
Drury Lane	20, 26, 27, 95, 107, 110, 111, 122, 158, 164, 171, 201, 536, 569
Dryden, John (1631–1700).....	19
Dublin.....	50, 108, 162, 172, 374, 413
Egan, Pierce (1772–1849).....	63, 64
Elizabeth I. (1533–1603).....	67
Eton	171
Eugen von Savoyen (1663–1736)	48
Evelyn, John (1620–1706)	54
Falkner.....	174
Farinelli (1705–1782).....	106
Farrell	175
Fesch, Willem de (1687–1761)	151
Fielding, John (1721–1780)	40, 42, 43, 103
Fischer, Johann Christian (1733–1800)	103, 104
Fisher, John Abraham (1744–1806).....	153, 162, 165, 166
Fitzball, Edward (1792–1873).....	541, 543, 548, 555, 556
Flitcroft, Henry (1697–1769)	76
Florio, Charles Haiman (ca.1768–1819).....	154, 157, 158, 166, 167
Frankfurt.....	11, 45, 51, 52
Franklin	105, 130, 395
Frederick, Prince of Wales (1707–1751)	24, 55, 72
Friedrich II. (1413–1471).....	48
Friedrich Wilhelm I. (1688–1740)	48
Gallini, Giovanni Andrea (1728–1805)	289
Garland, Thomas (1731–1808)	392
Garrick, David (1717–1779)	161
Gay, John (1685–1732).....	29
Geminiani, Francesco (1687–1762)	28
George I. (1660–1727).....	16, 24
George II. (1683–1760).....	16
George III. (1738–1820)	517
Gerber, Ernst Ludwig (1746–1819)	248, 397
Giardini, Felice (1716–1796)	30, 33
Giordani, Tommaso (1730–1806) .	100, 101, 116, 124, 133, 154, 157, 160, 165, 166, 167, 169, 170, 180, 235, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 383, 384, 385, 389, 390, 391, 397, 434, 435, 541
Gladwin, Thomas (1710–1799).....	122, 154, 165, 167
Gluck, Christoph Willibald (1714–1787).....	28
Goldoni, Carlo (1707–1793)	356
Görner, Johann Valentin (1702–1762).....	6
Gräfe, Johann Friedrich (1711–1787)	6
Graun, Carl Heinrich (1704–1759)	6
Graun, Johann Gottlieb (1703–1771).....	6

Gray	395
Greene, Maurice (1695–1755)	163
Grey, Jane (1636/1537–1554)	124, 374, 376, 377, 378, 385, 386, 389, 390, 391
Grisi, Giulia (1811–1869)	111
Grover, Russell.....	109
Gye, Frederick (1781–1869)	59, 60
Hampstead Wells.....	38
Händel, Georg Friedrich (1685–1759) ..	27, 28, 31, 33, 34, 35, 56, 68, 73, 77, 81, 93, 107, 113, 127, 154, 156, 157, 163, 165, 167, 172, 248, 291, 537
Hannover	157
Hanover Square Rooms.....	31, 288, 289
Harris, Lizzie	109
Harris, Maria	157
Hawkins, John (1719–1789)	151, 161
Haydn, Joseph (1732–1809).....	7, 33, 35, 93, 96, 291, 348
Hayman, Francis (1708–1776).....	44, 80, 166
Heron, Henry	117, 154, 166, 167
Hogarth, William (1697–1764)	44, 80
Hook, James (1746–1827).....	10, 12, 14, 35, 94, 101, 103, 105, 108, 109, 113, 115, 117, 118, 124, 125, 128, 129, 133, 134, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 154, 159, 160, 165, 166, 167, 169, 170, 235, 336, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 429, 432, 433, 434, 435, 436, 439, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 470, 471, 472, 473, 474, 479, 480, 481, 482, 483, 487, 488, 489, 490, 491, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 523, 524, 525, 526, 527, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 538, 539, 544, 558, 560
Hook, James (1772–1828).....	392
Hook, Theodore Edward (1788–1841).....	392
Howard	175
Howard, Samuel (1710–1782)	154, 162, 166, 167
Howells.....	395
Hudson	101, 124, 175
Hughes, Richard.....	59, 60
Incledon, Charles (1763–1826)	108, 109, 110, 517, 534
Jagger	176
James I. (1566–1625)	74
Jameson	101, 176, 504
Johnson.....	101
Jommelli, Niccolò (1714–1774).....	351
Karamsin, Nikolai (1766–1826).....	45, 52
Keate, George (1729–1797)	389
Kennedy, Margaret, geb. Farrell (†1793).....	108, 109, 115, 413, 518
Kent, William (1685–1748)	76
King's Theatre.....	26, 27, 106, 110, 158, 162, 287, 292, 351, 361, 374, 536, 570, 571
Köthen	288
Krause, Christian Gottfried (1719–1770).....	6
La Roche, Sophie von (1730–1807).....	17
Lambeth Well's	38, 39
Lampe.....	116
Lampe, Charles (ca.1739–1767)	154, 166, 167

Lampe, Johann Friedrich (1703–1751)	171
Leary.....	517, 534
Leo, Leonardo (1694–1744).....	348, 349, 350
Lichtenberg, Georg Christoph (1742–1799)	42
Lincoln’s Inn Fields Theatre	27, 171
Lind, Jenny (1820–1887)	537
Little Theatre at the Haymarket	110, 163
Liverpool	121
Locke, John (1632–1704).....	19
Lockman, John (1698–1771).....	1, 37, 66, 69, 77, 78, 86, 88, 119, 157, 562, 563
London 1, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 71, 73, 74, 78, 81, 82, 84, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 98, 99, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 120, 121, 127, 129, 130, 133, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 170, 171, 173, 178, 179, 185, 235, 238, 263, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 295, 341, 342, 343, 351, 363, 364, 368, 371, 374, 392, 413, 536, 538, 559, 562	
Longman und Lukey	288
Lowe, Thomas (†1783) ... 94, 100, 107, 108, 109, 110, 115, 116, 121, 122, 157, 174, 175, 176, 264, 267, 275	
Mailand.....	45, 49, 52
Mannheim.....	26
Martini	109
Martini, Jean Paul Egide (1741–1816).....	8
Martyr.....	517, 534
Marylebone.....	36, 37, 38, 40, 41, 43, 48, 117, 122, 151, 158, 159, 163, 392, 396, 399
Masters, Elizabeth	37
Mattocks	116
Meredith	175
Miller, Philip (1691–1771).....	38
Milne	105, 130
Milton, John (1608–1674).....	19, 77, 248, 249, 253, 259
Mitchell, John.....	61
Monamy, Peter (1681–1749).....	81
Moorehead, John (ca.1760–1804).....	154, 166, 167
Moritz, Karl Philipp (1765–1793).....	19, 41, 50
Mountain	105, 130, 413
Mozart, Leopold (1719–1787)	72, 79
Mozart, Wolfgang Amadé (1756–1791)	7, 290, 291
Napoleon Bonaparte (1769–1821)	59
Neilson, Jacob	103, 104, 105
Neville, Syllas (1741–1840).....	40
Newmarket	536
Nicks, George.....	154, 156, 166, 167
Nicolai, Friedrich (1733–1811).....	50
Nicolini (1673–1732)	33, 106
Norwich.....	391
Oswald, James (1710–1769)	154, 165, 167, 184
Oxford	173, 537
Paganini, Nicolo (1782–1840)	60
Paisiello, Giovanni (1740–1816).....	349
Pantheon	27, 76, 106, 110, 289, 363

Panton, Thomas (1731–1808)	536
Paris	7, 15, 16, 17, 20, 26, 45, 46, 47, 51, 52, 60, 64, 287, 289, 290
Parke, Maria	154
Parke, Maria Frances (ca.1772–ca.1822)	159, 166, 167
Parke, Maria Hester (1775–1822)	159
Parke, William Thomas (1762–1847)	151, 154, 161, 165, 166, 167, 168
Parry, John (1776–1851)	154, 166, 167
Pasta, Giuditta (1798–1865)	60
Peking	15
Pentonville	392
Pepys, Samuel (1633–1703)	54, 55
Philips, Ambrose (1674–1749)	273
Pinto, Thomas (1727–1782/83)	103, 104, 105, 108, 162, 163
Pleyel, Ignaz Joseph (1757–1831)	93, 96
Poole	517, 534
Pope, Alexander (1688–1744)	140
Porpora, Nicolo (1686–1768)	348, 349, 350, 351
Potter, John (ca.1734–1813)	154, 161, 162, 165, 166, 167
Preston	159, 160
Purcell, Henry (1659–1695)	25, 35, 172, 184, 248
Quantz, Johann Joachim (1697–1773)	7
Ramsay, Allan (1686–1758)	366
Ranelagh....	37, 38, 40, 41, 42, 43, 48, 56, 90, 94, 105, 116, 117, 121, 122, 163, 164, 174, 175, 177, 207, 292, 293
Rauzzini, Venanzio (1746–1810)	289
Reeve, George W.	155, 167, 168
Reichardt, Johann Friedrich (1752–1814)	7
Reinhold, Henry Theodore (†1751)	107, 109
Richmond	392
Rogers Barrett, George (geb. 1787)	59
Rooke, William Michael (1794–1847)	155, 167, 168
Rossini, Gioachino Antonio (1792–868)	111
Roubiliac, Louis-François (1700–1762)	68, 81, 156
Rousseau, Jean-Jacques (1712–1778)	8
Rowlandson, Thomas	87, 102
Rubini, Giovanni (1794–1854)	111
Russel, William (1777–1813)	155, 166, 167
Sacchini, Antonio (1730–1786)	289
Sadler's Wells	37, 38, 41
Sanderson, James (1769–1841)	155, 166, 167
Saqui (1786–1866)	59, 84
Schlesinger, Maximilian (1822–1881)	45, 65, 78
Scholze, Johann Sigismund (1705–1750)	6
Schroeter, Johann Samuel (1752–1788)	289
Schubart, Christian Friedrich Daniel (1739–1791)	7, 34, 287, 290, 291
Schubert, Franz (1797–1828)	6
Schütz, Friedrich Wilhelm von (1758–1834)	43, 78, 85
Shakespeare, William (1564–1616)	19, 80, 133, 177, 201, 204, 205
Sharp	175
Shield, William (1748–1829)	35, 155, 166, 167
Showell, Samuel (†1827)	155, 156, 166, 167

Sims.....	395
Smethergell, William (1751–1836).....	155, 166, 167
Smith.....	157
Smith, Theodore (ca.1740–ca.1810).....	155, 156, 157, 166, 167
Snadden.....	107
Spofforth, Reginald (1769–1827).....	155, 166, 167
St. James’s Park.....	37, 288
Stafford, William Cooke (1793–1876).....	172
Stansbury, George Frederick (1800–1845).....	155, 167, 168
Steele, Richard (1672–1729).....	44
Steffan, Josef Anton (1726–1797).....	7
Stevens, George.....	61, 107
Stevens, Richard John Samuel (1757–1837).....	103, 104, 161
Stevenson.....	116, 121, 264, 267
Storace, Nancy (1765–1817).....	110
Taylor, Charles.....	105, 107, 130
Tenducci, Giusto Fernando (1735–1790).....	115, 207, 363
Theobald, Lewis (1688–1744).....	204, 205
Thomson, James (1700–1748).....	140
Thomson, William (1695–1753).....	364
Thornton.....	144
Tokio.....	15
Tunstall, Catherine (1796–1846).....	448
Tyers Barrett, Jonathan (1784–1851).....	59
Tyers the elder, Jonathan (1702–1767).....	37, 38, 42, 44, 47, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 66, 72, 77, 78, 80, 81, 82, 85, 90, 107, 132, 133, 161, 165, 561
Tyers the younger, Jonathan (1728/1729–1792).....	57, 58, 70
Tyers, Elizabeth (1700–1771).....	57
Tyers, Elizabeth (1727–1802).....	57
Tyers, Margaret (1722–1806).....	57
Tyers, Thomas (1726–1787).....	57
Uffenbach, Zacharias Conrad von (1683–1734).....	33
Vauxhall Gardens.. 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 14, 20, 23, 24, 25, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 167, 170, 172, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 185, 186, 187, 191, 201, 207, 220, 221, 231, 233, 234, 238, 241, 248, 262, 263, 264, 280, 288, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 309, 316, 319, 336, 337, 341, 342, 345, 346, 347, 351, 357, 361, 371, 373, 374, 375, 385, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 408, 412, 413, 422, 432, 434, 436, 446, 449, 491, 501, 504, 505, 517, 519, 520, 526, 531, 532, 537, 538, 541, 543, 545, 549, 550, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565	
Venedig.....	23, 33, 55, 60, 82
Vernon, Joseph (ca. 1738–1782)...	101, 108, 109, 110, 115, 144, 155, 166, 167, 175, 396, 398, 399, 447, 504
Vincent, Isabella, geb. Burchell (1735–1802).....	100, 106, 116, 176, 264, 267, 396, 399
Voltaire (1694–1778).....	20
Wainwright, Robert (1748–1782).....	35, 155, 166, 167
Wales, Samuel (ca. 1721–1786).....	66

Walsh, John (um 1665–1736)	19, 121, 127, 128
Wardell, Robert	61
Wargrave	163
Warral	115
Watzdorf, Heinrich Maximilian Friedrich von (1753–1826)	47, 49, 85, 92, 108
Weber, Carl Maria von (1786–1826)	7
Weichsell, Carl Friedrich (*1767)	110, 518
Weichsell, Frederika (ca. 1745–1786) ..	101, 108, 109, 110, 115, 117, 124, 126, 158, 175, 295, 296, 359, 360, 375, 396, 399, 413, 447, 504, 505
Weimar	45, 50, 51, 52
Welcker	128, 287, 295
Weller	175
Welsh, Tom (1780–1848)	105, 130, 151, 152
Wendeborn, Gebhardt Friedrich August (1742–1811)	109, 130
Wesley, Samuel (1766–1837)	395
Westminster Abbey	25, 164
Wewitzer	101
Whitehead, William (1715–1785)	189
Wien	26, 45, 47, 48, 52
Wigley, Charles	536
William Augustus, Duke of Cumberland (1721–1765)	157
Winchester	164
Wolcot, John (1738–1819)	524
Worgan, James (1715–1753)	92, 103, 104, 155, 165, 167, 169, 231, 264
Worgan, John (1724–1790) ..	92, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 116, 124, 133, 156, 165, 167, 169, 170, 220, 231, 235, 263, 264, 265, 266, 267, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 297, 304, 311, 316, 342, 345, 369, 375, 397
Worrell	175
Wrighten, Mary Ann (1751–1796)	115, 144, 156, 167, 175, 413, 518
Yates, William	156, 161, 166, 167
Young, Anthony (1683–1747)	127
Zelter, Carl Friedrich (1758–1832)	7
Zumsteeg, Johann Rudolf (1760–1802)	7